أورهان باموق

ألوان أخرى

قصة جديدة ومقالات



دار الشروق

ألوان أخرى

أورهان باموق

الحائز على جائزة نوبل في الأدب ٢٠٠٦

ألوان أخرى

قصة جديدة ومقالات

ترجمة

سحر توفيق

دار الشروق

الطبعة الأولى ٢٠٠٩

رقم الإيداع ١١١٠٦/ ٢٠٠٩
ISBN 978-977-09-2643-3

٨ شارع سيبويه المصري
مدينة نصر القاهرة مصر
تليفون: ٢٤٠٢٣٣٩٩
فاكس: ٢٤٠٣٧٥٦٧(٢٠٢)+
email: dar@shorouk. com
www. shorouk. com

المحتويات

الكتب والقراءة

السياسة، أوروبا، ومشكلات أخرى أمام كينونة الإنسان

كتبي هي حياتي

صور ونصوص

مدن أخرى، حضارات أخرى

مقدمة

هذا كتاب يتكون من أفكار وصور وشذرات من الحياة، وهي التي لم تكن قد وجدت طريقها بعد إلى إحدى رواياتي. وقد وضعت كل هذا معًا هنا على شكل سرد متصل. أحيانًا يدهشني أنني لم أكن قادرًا على أن أضع داخل قصصي كل الأفكار التي قدرت أنها تستحق الاستكشاف: اللحظات الغريبة، ومشاهد الحياة اليومية التي أردت مشاركتها مع الآخرين، والكلمات التي تنبعث مني بقوة وفرحة عندما تكون هناك مناسبة لها فتنتها وسحرها. بعض الشذرات نوع من السرد الذاتي؛ وبعضها كتبتها بسرعة شديدة، والبعض الآخر كنت قد تركتها جانبًا عندما كان انتباهي مركزًا على أشياء أخرى. وهي شذرات كثيرًا ما أعود إليها مثلما أعود إلى الصور القديمة، ورغم أنني نادرًا ما أعيد قراءة رواياتي، إلا أنني أستمتع بقراءة هذه المقالات. وأكثر ما أحبه فيها هي اللحظات التي ترتفع فيها هذه المقالات فوق المناسبة، عندما تفعل أكثر من مجرد تلبية متطلبات المجلات والصحف التي كلفتني بكتابتها، وتقول المزيد عن اهتماماتي، وما أتحمس له، أكثر مما كنت أنوي في وقت كتابتها. ولوصف تلك الإشراقات، تلك اللحظات الغريبة التي تضاء فيها الحقيقة بشكل ما، استخدمت فرجينيا وولف ذات مرة تعبير «لحظات الكينونة».

بين ١٩٩٦ و١٩٩٩، كنت أكتب لمحات انطباعية أسبوعية لمجلة (Okuz) «الثور» وهي مجلة متخصصة في السياسة والفكاهة، وقد رسمت هذه اللمحات الانطباعية بالطريقة التي رأيت أنها مناسبة. وتلك مقالات شعرية قصيرة مكتوبة في جلسة واحدة، وقد استمتعت كثيرًا بالتحدث عن ابنتي وأصدقائي، مستكشفا الأشياء والعالم بعيون طازجة، ورؤية العالم في كلمات. وعلى مر الوقت، أصبحت أرى أن الأدب عمل لا يتعلق بسرد العالم بقدر ما يتعلق «برؤية العالم عن طريق الكلمات». منذ اللحظة التي يبدأ فيها الكاتب باستخدام الكلمات مثلما تستخدم الألوان في تصوير لوحة، يستطيع أن يبدأ في رؤية كم أن العالم مليء بالعجب

والدهشة، فيكسر عظام اللغة ليجد صوته الخاص. ولهذا فهو بحاجة إلى ورقة، وقلم، وتفاؤل طفل ينظر إلى العالم لأول مرة.

جمعت هذه القطع لتشكل كتابًا جديدًا تمامًا يتمركز حول السيرة الذاتية. وقد تخلصت من جزيئات كثيرة، واختصرت جزيئات أخرى، وأخذت مجرد مقتطفات من مئات من المقالات والمذكرات وخصصت مقالات قليلة جدًّا لأماكن غريبة بدت ملائمة لمنحنى تلك القصة. وعلى سبيل المثال، الأحاديث الثلاثة التي نشرت ككتاب منفصل بالتركية ولغات أخرى كثيرة تحت عنوان «حقيبة أبي» (التي تحتوي على محاضرة نوبل تحت نفس العنوان) وكذلك «في كارس وفرانكفورت»، المحاضرة التي ألقيتها بمناسبة جائزة السلام الألمانية، و«المؤلف الضمني»، المحاضرة التي ألقيتها في مؤتمر بوتربو (Puterbaugh) تظهر كلها هنا في أقسام مختلفة لتعكس نفس الجزء من السيرة الذاتية.

هذه الطبعة من «ألوان أخرى» بنيت على هيكل كتاب يحمل الاسم نفسه نشر لأول مرة في إسطنبول في ١٩٩٩، ولكن الكتاب الأول اتخذ شكل مجموعة، بينما هذا الكتاب يأخذ شكل متتالية من شذرات ولحظات، وأفكار السيرة الذاتية. لكي أتحدث عن إسطنبول، أو لأناقش المفضل عندي من الكتب، أو المؤلفين الذين أحبهم، واللوحات، كان هذا دائمًا بالنسبة لي ذريعة للتحدث عن الحياة. والمقالات الخاصة بنيويورك يعود تاريخها إلى ١٩٨٦، عندما كنت أزور المدينة لأول مرة، وقد كتبتها لأسجل الانطباعات الأولى لأجنبي، وفي ذهني القراء الأتراك. والقصة في نهاية الكتاب «أن تنظر من النافذة»، هي جزء يطابق السيرة الذاتية لدرجة أن اسم البطل ربما كان أيضًا أورهان. لكن الأخ الأكبر في القصة هو مثل الإخوة الكبار في قصصي شرير وطاغية، لا علاقة له بالأخ الكبير الحقيقي، شوكت باموق، المؤرخ الاقتصادي البارز. وعندما كنت أجمع شذرات هذا الكتاب، لاحظت في ذعر أنه لديَّ ميل خاص ونزوع إلى الكوارث الطبيعية (الزلازل) والكوارث الاجتماعية (السياسة)، ومن ثم فقد حذفت قليلًا من أكثر كتاباتي السياسية قتامة. وقد اعتقدت دائمًا أنه يوجد داخلي مجنون كتابة نهم وربما مفعم بالعناد مخلوق لا يمكن أن يكتب ما يكفي، يضع الحياة في كلمات دائمًا وأبدًا وأنه لكي أجعله سعيدًا أحتاج لأن أظل أكتب. ولكن عندما كنت أجمع هذا الكتاب، اكتشفت أن مجنون الكتابة سوف يكون أكثر سعادة، وأقل ألمًا بمرض الكتابة، لو عمل مع محرر يعطي كتاباته مركزًا، وإطارًا، ومعنى. وأود أن يولي القارئ الحساس انتباهًا بنفس القدر لتحريري المبدع مثلما يلتفت إلى المجهود الذي وضعته في الكتابة نفسها.

ولست وحدي بالتأكيد في إعجابي الشديد بالكاتب والفيلسوف الألماني والتر بنجامين.

ولكن لكي أغضب صديقة تجله دائمًا (وهي أكاديمية، بالطبع)، أحيانًا أسأل: «ما هو العظيم في هذا الكاتب؟ لقد استطاع فقط أن ينجز بضعة كتب، وإن كان شهيرًا، فلا يرجع ذلك إلى العمل الذي أنجزه، ولكن إلى العمل الذي لم يستطع أبدًا أن يكمله». وتجيب صديقتي بأن أعمال بنجامين هي، مثل الحياة نفسها، لا حدود لها ولهذا فهي متفرقة، وهذا هوالسبب في أن كثيرًا من نقاد الأدب حاولوا بشدة أن يعطوا تلك المقالات معنى، كما يفعلون مع الحياة بالضبط. وكل مرة أبتسم وأقول: «ذات يوم سوف أكتب كتابًا مصنوعًا من شذرات متفرقة أيضًا». وهذا هو هذا الكتاب، وقد وضع في إطار يوحي بمركز حاولت إخفاءه: أتمنى أن يستمتع القراء بتخيل هذا المركز في كينونته.

الحياة والقلق

١ - المؤلف الضمني

ثلاثون عامًا وأنا أكتب. ظللت أردد هذه الكلمات لبعض الوقت الآن. ظللت أرددها طويلًا حتى إنها لم تعد حقيقية، فأنا الآن أدخل في عامي الحادي والثلاثين ككاتب. ولا أزال أحب أن أقول إنني ظللت أكتب روايات طوال ثلاثين عامًا رغم أن هذا به بعض المبالغة. فمن وقت لآخر، أكتب أشياء أخرى: مقالات، نقد، تأملات في إسطنبول أو السياسة، وأحاديث. لكن مهنتي الحقيقية، الشيء الذي يربطني بالحياة، هو كتابة الروايات. هناك الكثير من الكتاب اللامعين الذين قضوا في الكتابة وقتًا أطول مني كثيرًا، والذين قضوا نصف قرن في الكتابة دون أن ينتبهوا للأمر كثيرًا. وهناك أيضًا كتاب عظام أعود إليهم مرات ومرات، تولستوي، دوستويفسكي، وتوماس مان، الذين قضوا في هذا العمل أكثر من خمسين عامًا... إذن فلماذا أصنع كل هذه الضجة حول عامي الثلاثين ككاتب؟ إنني أفعل ذلك لأنني أريد أن أتحدث عن الكتابة، وأريد أن أتحدث بخاصة عن كتابة الرواية، كعادة.

لكي أشعر بالسعادة لا بد أن أتناول جرعتي اليومية من الأدب. وبهذا لا أختلف عن المريض الذي لا بد أن يتناول ملعقة من الدواء كل يوم. وعندما عرفت، وأنا طفل، أن مرضى السكر يحتاجون حقنة كل يوم، شعرت بالأسى من أجلهم كما قد يشعر أي إنسان؛ ربما فكرت أيضًا في أنهم نصف موتى. ولا بد أن اعتمادي على الأدب يجعلني نصف ميت بنفس الطريقة. خاصة أنني عندما كنت كاتبًا صغيرًا، شعرت بأن الآخرين ينظرون لي كإنسان مقطوع عن العالم الحقيقي ومن ثم محكوم عليه أن يكون «نصف ميت». أو ربما التعبير الصحيح هو «نصف شبح». أحيانًا كنت حتى أستمتع بفكرة أنني ميت بالكامل وأحاول أن أتنفس لأعيد الحياة إلى جثتي عن طريق الأدب. وبالنسبة لي، الأدب هو الدواء. مثل أي دواء يتناوله الآخرون بالملعقة أو عن طريق الحقن، فإن جرعتي اليومية من الأدب، علاجي اليومي إن شئت، لا بد أن تكون على مستويات معينة.

أولًا، لا بد أن يكون الدواء من نوعية جيدة. إن جودته هي ما تجعلني أعرف كم هو صادق وقوي المفعول. إن قراءة فقرة مكثفة وعميقة في رواية، أو دخول هذا العالم والاعتقاد أنه حقيقي، لا شيء يجعلني أسعد من ذلك، ليس ثمة شيء يربطني بالحياة أكثر ويمنحني طمأنينة العيش. وأنا أيضًا أفضل أن يكون الكاتب ميتًا، لأنه في هذه الحالة لن تشوب إعجابي سحابة من الغيرة. وكلما أصبحت أكبر سنًا، كلما أصبحت أكثر اقتناعًا بأن أفضل الكتب هي لمؤلفين موتى. حتى لو لم يكونوا قد ماتوا بعد، إن الشعور بحضورهم هو شعور بوجود شبح. ولهذا عندما نرى الكتاب العظام في الشارع نعاملهم كأشباح، فنحن لا نصدق أعيننا ونحن ننظر في دهشة، وعن بعد. قليل من الأرواح الشجاعة تقترب من الأشباح لينالوا توقيعًا على الأوتوجراف. أحيانًا أذكر نفسي بأن هؤلاء الكتاب سرعان ما سوف يموتون، وأنه ما إن يموتوا، فإن الكتب التي هي تراثهم سوف تحتل مكانًا أكثر أهمية وأكثر مدعاة للاهتمام في قلوبنا. رغم أن هذا بالطبع ليس هو الحال دائمًا.

إذا كانت جرعتي اليومية من الأدب شيئًا أكتبه أنا نفسي، فالأمر يختلف تمامًا. لأنه بالنسبة لأولئك الذين يشاركونني في هذا البلاء، فإن أفضل علاج على الإطلاق، وأعظم مصدر للسعادة، هو كتابة نصف صفحة جيدة كل يوم. لمدة ثلاثين عامًا كنت أقضي معدل عشر ساعات يوميًا وحدي في غرفة، أجلس إلى مكتبي. وإذا أحصيت فقط العمل الجيد الذي يمكن نشره، فإن معدلي اليومي سيكون أقل كثيرًا من نصف صفحة. فمعظم ما أكتبه لا يرقى إلى ما أرى أنه المعيار القياسي للجودة في نظري. وهذان، أقول لك، مصدران عظيمان من مصادر التعاسة.

لكن من فضلك لا تسئ فهمي: فالكاتب الذي يعتمد على الأدب مثلي لا يمكن أن يكون شديد السطحية لدرجة أن يجد السعادة في جمال الكتب التي كتبها هو نفسه، ولا يمكن أن يهنئ نفسه على عددها أو ما حازته هذه الكتب. فالأدب لا يسمح بوجود مثل هذا الكاتب الذي يدعي أنه ينقذ العالم؛ بل إنه هو الذي يعطيه الفرصة لإنقاذ اليوم. وكل الأيام صعبة. وتكون الأيام صعبة على وجه الخصوص عندما لا تمارس أية كتابة. عندما لا تستطيع أن تكتب على الإطلاق. والنقطة المهمة هي أن تجد أملًا كافيًا لتستمر حتى نهاية اليوم، وإن كان الكتاب أو الصفحة التي تقرؤها جيدة، أن تجد فيها متعة، وسعادة، حتى ليوم واحد.

دعني أشرح لك ما أشعر به في يوم لم أكتب فيه جيدًا، فأنا لا أستطيع أن أفقد نفسي في كتاب. أولًا، يتغير العالم أمام عينيّ؛ يصبح بغيضًا بدرجة لا تحتمل. والذين يعرفونني يمكنهم رؤية ذلك يحدث، لأنني أنا نفسي أصبح مماثلًا للعالم الذي أراه حولي. وعلى سبيل المثال، تستطيع ابنتي أن تعرف أنني لم أكتب جيدًا في ذلك اليوم عندما ترى اليأس القانط على وجهي

في المساء. وأتمنى أن أكون قادرًا على إخفاء ذلك عنها، لكنني لا أستطيع. أثناء تلك اللحظات المظلمة، أشعر وكأن لا صلة هناك بين الحياة والموت. لا أريد أن أتحدث إلى أحد وهذا طيب، حيث إنه لا أحد يراني في هذه الحالة وتكون لديه أية رغبة في التحدث معي بدوره. وهناك صيغة مخففة من هذا القنوط تصيبني كل يوم في فترة ما بعد الظهر، بين الواحدة والثالثة، لكنني تعلمت كيف أعالجها بالقراءة والكتابة: وإن استطعت العمل بشكل جيد، يمكن أن أنقذ نفسي من الوقوع في انسحاب تام إلى حالة «الميت الحي».

وإذا كنت مضطرًا لقطع فترة طويلة دون أن أتناول علاجي من الورق والحبر، بسبب السفر مثلا، أو عدم دفع فاتورة الغاز، أو الخدمة العسكرية (كما كان الحال في يوم من الأيام)، أو شئون سياسية (كما كان الحال منذ فترة قريبة)، أو أي عدد من العوائق الأخرى، أشعر بالتعاسة تترسب داخلي كالأسمنت. جسدي يتحرك بصعوبة، مفاصلي تغدو متصلبة، رأسي يتحول إلى صخر، حتى تنفسي تبدو له رائحة مختلفة. وهذه التعاسة من المحتمل أن تنمو، لأن الحياة مليئة بالأشياء التي تتآمر على إبعاد الشخص عن الأدب. قد أكون جالسًا وسط لقاء سياسي مزدحم، أو أتبادل الحديث مع زملائي في إحدى طرقات مدرسة ما، أو أتناول طعام أحد الأعياد مع أقاربي، أناضل للتحدث مع شخص طيب القصد ولكن مختلف التفكير، أو مشغولًا بأي شيء على شاشة التليفزيون؛ يمكن أن أكون في لقاء عمل هام، أو أقوم بمشتريات عادية، في طريقي إلى مكتب التوثيق أو أقف للتصوير من أجل استخراج فيزا وفجأة أجد جفوني تثقل، ورغم أنني في وسط اليوم، يغلبني النعاس. وعندما أكون بعيدًا عن البيت، ومن ثم غير قادر على العودة إلى غرفتي لقضاء بعض الوقت وحدي، فإن عزائي الوحيد هو «تعسيلة» في وسط اليوم.

إذن نعم، الجوع الحقيقي هنا ليس للأدب، وإنما إلى غرفة أستطيع فيها أن أكون وحيدًا مع أفكاري. في مثل هذه الغرفة أستطيع إبداع أحلام جميلة عن نفس تلك الأماكن المزدحمة تلك اللقاءات العائلية، والمقابلات المدرسية، والوجبات الاحتفالية، وكل الناس الذين يحضرونها. إنني أثري وجبات الأعياد المزدحمة بتفاصيل متخيلة وأجعل الناس أنفسهم أكثر إثارة للتسلية. وبالطبع، في الأحلام، كل شيء وكل شخص ممتع، ساحر، وحقيقي. أصنع من قوام العالم المعروف عالمًا جديدًا. هنا نأتي إلى جوهر الموضوع. لكي أكتب جيدًا، لا بد أولًا أن أشعر بالملل حتى الجنون، ولكي أشعر بالملل حتى الجنون، لا بد أن أدخل في الحياة. وعندما أنفجر بالضوضاء، جالسًا في مكتب مليء بتليفونات ترن بلا انقطاع، محاطًا بأصدقاء وأحباء على شاطئ مشمس أو في جنازة في يوم ممطر ـ وبتعبير آخر، في نفس اللحظة التي أبدأ فيها أشعر بقلب المشهد

يتفتح حولي ـ هنا فجأة أشعر وكأنني لم أعد حقًّا هناك ولكني أراقب المشهد من الخطوط الجانبية. وهنا أبدأ في أحلام اليقظة. فإن كنت أشعر بالتشاؤم، أفكر فقط كم أنني أشعر بالضجر. وإن كان العكس، يحثني صوت بداخلي على العودة إلى الغرفة والجلوس إلى المنضدة.

ليست لديّ فكرة كيف يكون رد فعل معظم الناس على مثل تلك الأصوات، لكن طريقتي في الاستجابة تحول أمثالي من الناس إلى كُتّاب. وأرى إنها تحولنا بشكل نموذجي إلى كُتّاب للنثر والقصص أكثر من كُتّاب للشعر. هنا إذن، نظرة ثاقبة أكثر قليلًا إلى خصائص الدواء الذي لا بد أن أتأكد من تناوله كل يوم. يمكننا الآن أن نرى أن مكوناته الفعالة هي الضجر، والحياة الواقعية، ووجود الخيال.

والمتعة التي أشعر بها في هذا الاعتراف، والخوف الذي أشعر به عندما أتحدث بصدق عن نفسي كلاهما يقودني إلى بصيرة هامة وخطيرة أود الآن أن أبوح لك بها. إنني أود أن أقترح نظرية بسيطة تبدأ من فكرة أن الكتابة هي سلوى، بل علاج، على الأقل بالنسبة للروائيين مثلي: إننا نختار موضوعاتنا، ونشكل رواياتنا، لتناسب متطلبات أحلام يقظتنا اليومية. ونستلهم الرواية من الأفكار والعواطف والرغبات والغضب وهذا نعرفه جميعًا. ولكي نسعد أحباءنا، ولكي نقلل من شأن أعدائنا، ولكي نمجد شيئًا نغرم به، ولكي نفرح بالكلام الذي نؤلفه بأنفسنا عن شيء لا نعلم عنه شيئًا، ولكي نجد البهجة في أوقات ضاعت ونتذكرها، ولكي نحلم بفعل الحب أو القراءة أو الانهماك في السياسة، ولكي ينغمس كل واحد منا في قلقه وهمومه الخاصة، وعاداته الشخصية كل هذا وأي عدد من الرغبات الأخرى الغامضة أو حتى الخالية من المعنى هي الأشياء التي تشكلنا، بطرائق تتسم بالوضوح والغموض في آن معًا.... تلك الرغبات نفسها تلهمنا أحلام اليقظة النهارية التي نمنحها صوتًا يمكن أن يُسمع. قد لا نفهم من أين تأتي، أو ما الذي يمكن أن تكون أحلامنا دلالة أو إشارة عليه، ولكن عندما نجلس لنكتب، فإن أحلامنا النهارية هذه هي التي تبعث الحياة فينا، كما تبعث الريح الآتية من مكان مجهول بالحركة في هارب هوائي. حتى إن المرء يمكن أن يقول إننا نستسلم لتلك الريح الغامضة كما يفعل قبطان ليست لديه أية فكرة عن المكان الذي يتجه إليه.

وفي نفس الوقت، في جزء من عقولنا، نستطيع أن نحدد موقعنا على الخريطة بالضبط، كما نستطيع أن نتذكر النقطة التي نرتحل متجهين إليها. وحتى في تلك الأوقات عندما أستسلم بلا وعي للريح، فإنني قادر ـ على الأقل وفقًا لبعض الكتاب الآخرين الذين أعرفهم وأعجب بهم ـ على استعادة إحساسي العام بالاتجاه. وقبل أن أبحر سوف أكون قد وضعت خططًا: قسمت القصة التي أريد أن أحكيها إلى أقسام، وقررت أية موانئ سوف تزورها سفينتي وأية

أحمال سوف تحملها وتنزلها طوال الطريق، وأكون قد قدرت وقت رحلتي، ورسمت بيانًا بمسارها. ولكن، لو أن الريح هبت من مناطق غير معلومة وملأت أشرعتي، وقررت تغيير اتجاه قصتي، فلن أقاوم. فإن ما تسعى السفينة إليه بغاية التوهج هو الإحساس بالاكتمال والإتقان في لعب طريقها وقد نشرت جميع قلاعها. ويمكن تصوير ذلك بأنه كأنني أبحث عن ذلك المكان المعين والزمان المعين اللذين فيهما يتدفق كل شيء ليصل إلى كل شيء آخر، كل شيء متصل، وكل شيء واعٍ، إذا جاز التعبير، بكل شيء آخر. كل شيء معًا، الريح سوف تهدأ وأنا سوف أجد نفسي وقدْ هدأت في مكان لا يتحرك فيه شيء. لكنني سوف أشعر بأن هناك أشياء في هذه المياه الهادئة والضبابية سوف تدفع، إن تحليت بالصبر، الرواية إلى الأمام.

وأقصى ما أتوق إليه هو ذلك النوع من الإلهام الروحي الذي وصفته في روايتي «الثلج» (Snow). وهو لا يختلف عن نوع الإلهام الذي يصفه كولريدج في «قوبلاي خان». أتوق إلى أن يأتيني الإلهام (كما كانت تأتي القصائد إلى كولريدج، وإلى كا، بطل روايتي الثلج) بطريقة دراماتيكية، والأفضل أن تكون في حالة تشكل بالفعل على شكل مشاهد ووقائع يمكن أن تجد مكانًا مناسبًا في الرواية. وإذا تحليت بالصبر والانتباه، تتحقق أمنيتي. إن كتابة رواية هي الانفتاح على تلك الرغبات، والرياح، والإلهامات، وأيضًا على تلك الفجوات المظلمة في عقولنا ولحظاتها الملتفة بالضباب والسكون.

فما الرواية إن لم تكن قصة تمتلئ أشرعتها بتلك الرياح، قصة تجيب وتبني على إلهامات تهب من مناطق مجهولة، وتقبض على كل أحلام اليقظة التي اخترعناها من أجل اختلافنا وتبايننا، فتجمع كل هذا معًا في كُلٍّ له معنى. وفوق كل شيء آخر، الرواية هي وعاء يحمل داخله حلمًا بعالم نتمنى أن نحتفظ به، حيًّا إلى الأبد ومستعدًا إلى الأبد. الروايات تتماسك بالقطع الصغيرة من أحلام اليقظة التي تساعدنا من لحظة دخولنا إليها على نسيان العالم المضجر الذي نتوق إلى الهرب منه. وكلما كتبنا أكثر، كلما أصبحت تلك الأحلام أكثر ثراء واتساعًا، وأكثر تفصيلًا، وكلما بدا ذلك العالم الثاني داخل السفينة أكثر اكتمالًا. ونحن نكتشف هذا العالم من خلال الكتابة، وكلما عرفناه أفضل، كلما كان من الأسهل أن نحمله معنا في كل مكان، داخل رؤوسنا. وإذا كنت في وسط رواية وأكتب جيدًا، أدخل إلى أحلامها بسهولة. ذلك أن الروايات هي عوالم جديدة نتحرك داخلها بسعادة من خلال القراءة أو حتى باكتمال أكبر عن طريق الكتابة: والروائي يقوم بتشكيل أعماله بتلك الطريقة التي تجعله يحمل بسهولة أكبر الأحلام التي يتمنى التعبير عنها. وكما تقدم تلك الأعمال السعادة للقارئ اليقظ، فإنها أيضًا تقدم للكاتب عالمًا جديدًا متماسكًا ومتكاملًا يمكن أن يفقد نفسه داخله ويبحث عن

السعادة في أية ساعة من ساعات اليوم. لو كنت أشعر بأنني قادر على خلق ولو جزء دقيق من مثل هذا العالم المدهش المعجز، لشعرت بالرضا في اللحظة التي أصل فيها إلى مكتبي، ومعي قلمي وورقتي. إنني قادر في لحظة على ترك ذلك العالم اليومي المألوف المضجر إلى ذلك المكان الآخر الأوسع لأتجول بحرية؛ معظم الوقت ليست لي رغبة في العودة إلى الحياة الحقيقية، أو الوصول إلى نهاية الرواية. هذا الشعور على ما أظن يتعلق بالاستجابة التي أشعر بسعادة بالغة في سماعها عندما أقول للقراء إنني أكتب رواية جديدة: «من فضلك اجعل الرواية طويلة جدًّا!»، إنني فخور بأن أتباهى بأنني أسمع هذا أكثر ألف مرة مما أسمع رجاء الناشر المتكرر «اجعلها قصيرة!»

كيف يمكن لعادة تعتمد على مباهج ومتع شخص واحد أن تنتج عملًا يستمتع به كل هذا العدد من الآخرين؟ إن قراء روايتي «اسمي أحمر» (My Name Is Red) يحبون أن يتذكروا ملاحظات شكور إلى درجة أن محاولة شرح كل شيء يعتبر نوعًا من البلاهة. إن تعاطفي الخاص في هذا المشهد ليس مع «أورهان»، بطلي الصغير والمسمى باسمي، بل مع الأم، التي تحاول برقة أن تبعث فيه المرح. ولكن، اسمح لي بارتكاب بلاهة أخرى عندما أتصرف مثل «أورهان»، أريد أن أجرب شرح أن الأحلام التي تقوم بدور الدواء للكاتب يمكن أن تخدم القارئ بنفس الطريقة: لأنني لو كنت مستغرقًا بالكامل داخل الرواية وأكتب جيدًا إن كنت قد أبعدت نفسي عن رنين التليفون، وعن كل متاعب ومطالب وضجر الحياة اليومية فإن القاعدة التي يعمل بها تحليقي الحر في السماء تستحضر إلى ذهني الألعاب التي لعبتها وأنا طفل. وكأنما كل شيء قد أصبح أكثر سهولة وبساطة، وكأنني موجود في عالم أستطيع أن أرى فيه داخل كل بيت، وكل سيارة، وكل سفينة، وكل مبنى، لأنها كلها مصنوعة من الزجاج؛ لقد بدأت جميع هذه العوالم تكشف لي أسرارها. وعملي هو تقديس القواعد والاستماع: أن أراقب باستمتاع ما يجري في كل داخل من الدواخل، أن أخطو إلى سيارات وأتوبيسات مع أبطالي، وأرحل في كل مكان من إسطنبول، أزور أماكن كانت تثير ضجري، أراها بعيون جديدة، وبذلك أحولها؛ عملي هو أن أستمتع، أن أتخفف من المسئولية، لأنني وأنا أسلي نفسي (تمامًا كما نحب أن نقول للأطفال) فقد أتعلم شيئًا أيضًا.

إن أعظم فضيلة للروائي ذي الخيال المبدع هي قدرته على نسيان العالم كما يفعل الأطفال، أن يكون غير مسئول ومستمتعًا به، أن يلعب حول المكان ـ بقواعد العالم المعروف ـ ولكن في نفس الوقت أن ينظر عبر رحلات خياله المحلقة بحرية إلى المسئولية العميقة الخاصة بالسماح فيما بعد للقراء أن يفقدوا أنفسهم في القصة. قد يقضي الروائي اليوم كله يلعب، ولكنه في نفس

الوقت يحمل قناعة عميقة بأنه أكثر جدية من الآخرين. وهذا لأنه يستطيع أن ينظر مباشرة إلى مركز الأشياء بنفس الطريقة التي لا يستطيعها سوى الأطفال. وبمجرد أن يجد الشجاعة لوضع قواعد اللعبة التي كان يومًا يلعبها بحرية، فإنه يعرف أن قراءه سوف يسمحون لأنفسهم أيضًا أن تنقاد إلى نفس القواعد، ونفس اللغات، ونفس العبارات، ومن ثم أن تنقاد إلى القصة. إن الكتابة الجيدة هي أن نتيح للقارئ أن يقول: «كنت أريد أن أقول نفس الشيء أنا نفسي، لكني لم أستطع السماح لنفسي بأن أكون بهذه الطفولية».

هذا العالم الذي أستكشفه وأخلقه وأوسعه، وأضع له القواعد وأنا أمضي متأملا في خريطتي، منتظرًا أن تمتلئ أشرعتي بالريح الآتية من مكان مجهول، هذا العالم يولد من تلك البراءة الطفولية التي تكون أحيانًا منغلقة أمامي. ويحدث هذا لكل الكُتّاب. تأتي لحظة أجد نفسي وقد وقعت في مأزق، وأعيتني الحيلة، أو سوف أعود إلى نقطة في الرواية تركتها منذ فترة وأجد أنني غير قادر على التقاطها مرة أخرى. مثل هذه المآزق المحزنة كثيرة الحدوث، ورغم أنني قد أعاني منها أقل من غيري من الكتاب فإذا لم أستطع أن ألتقط ما تركته، فيمكنني دائمًا أن أتحول إلى ثغرة أخرى في الرواية. ولأنني درست خريطتي جيدًا، أستطيع أن أبدأ الكتابة في قسم آخر؛ ولا أحتاج إلى العمل بنفس ترتيب القراءة. وليس الأمر أن هذا بالغ الأهمية. لكن في الخريف الماضي، بينما كنت مشغولًا بأمور سياسية مختلفة ومنساقًا إلى مشكلة مشابهة من الوقوع في مأزق، شعرت وكأنني اكتشفت شيئًا يمكن أن يتعلق أيضًا بكتابة الرواية، ودعني أحاول شرح ذلك.

القضية التي رُفعت ضدي، والمآزق السياسية التي وجدت نفسي فيها حينئذ، حولتني إلى شخص أكثر «سياسية»، و«جدية»، و«مسئولية» مما أردت أن أكون: حالة وضع عام محزن، وحالة نفسية أكثر مدعاة للحزن، دعني أقولها بابتسامة. كان هذا هو السبب في أنني لم أقدر على الدخول إلى البراءة الطفولية التي بدونها لا يمكن لأية رواية أن تكون ممكنة، لكن هذا كان من السهل فهمه؛ لم يكن مثيرًا لدهشتي. وبينما راحت الأحداث تتكشف ببطء، كنت أقول لنفسي إن الاختفاء السريع لروحي الخاصة بعدم المسئولية، إحساسي الطفولي باللعب، وروح الدعابة الطفولية، سوف تعود يومًا، وحينئذ سأكون قادرًا على إنهاء الرواية التي أعمل عليها منذ ثلاث سنوات. ورغم ذلك، كنت أظل أستيقظ كل صباح مبكرًا جدًّا، قبل وقت طويل من استيقاظ الملايين العشرة من سكان إسطنبول الآخرين، وأحاول الدخول إلى الرواية التي كانت ترقد هناك غير مكتملة في سكون منتصف الليل. كنت أفعل هذا لأنني كنت شديد التوق للعودة إلى عالمي الثاني المحبوب، وبعد أن أجهد نفسي كثيرًا، كنت أبدأ في جذب خيوط

صغيرة من رواية من رأسي، وأراها تتلاعب أمامي. لكن هذه الجزيئات المتناثرة لم تكن من الرواية التي كنت أكتبها، لقد كانت مشاهد من قصة مختلفة تمامًا. في تلك الصباحات المملة، الخالية من البهجة، ما كان يمر أمام عينيّ لم يكن الرواية التي كنت أعمل فيها منذ ثلاث سنوات، وإنما جسد متنام بلا توقف من المشاهد، والعبارات، والشخصيات، والتفاصيل الغريبة، لرواية ما أخرى. وبعد فترة بدأت أجلس لوضع هذه الشذرات في دفتر، ورحت أدون باختصار الأفكار التي لم تدر بخلدي من قبل. هذه الرواية الأخرى سوف تكون عن رسوم فنان معاصر راحل. وبينما رحت أستحضر هذا الفنان، وجدت نفسي أفكر بنفس القدر في لوحاته. وبعد قليل، فهمت لماذا لم أكن قادرًا على استعادة روح الطفل غير المبالية خلال تلك الأيام المملة. لم أكن قادرًا على العودة إلى الطفولة، كنت أستطيع أن أعود فقط إلى طفولتي، إلى الأيام التي (كما شرحت في (Istanbul)) كنت أحلم فيها بأن أصبح فنانًا وأقضي ساعات صحوي أنجز لوحة بعد الأخرى.

وفيما بعد، عندما تم إسقاط القضية المرفوعة ضدي، عدت إلى «متحف البراءة» (The Museum of Innocence)، الرواية التي كنت قد قضيت فيها بالفعل ثلاث سنوات. ومع ذلك، فأنا اليوم أضع خطة الرواية الأخرى، التي جاءت إليّ مشهدًا بمشهد أثناء تلك الأيام عندما لم أكن قادرًا على العودة إلى المشاعر الطفولية الخالصة، وقد عدت نصف الطريق عبر مشاعر طفولتي. هذه التجربة علمتني شيئًا بالغ الأهمية عن ذلك الفن الغامض، فن كتابة الرواية.

أستطيع شرح ذلك بأخذ تعبير «الكاتب الضمني»، بناء على مبدأ قدمه الناقد والمُنظِّر العظيم ولفجانج إيسر، وأن أحرِّفه ليناسب أهدافي الخاصة. ابتدع إيسر نظرية أدبية رائعة تضع القارئ هدفًا لها. فهو يقول إن معنى الرواية لا يكمن في النص ولا في السياق الذي يُقرأ فيه، ولكن في مكان ما بين الاثنين. وهو يؤكد أن معنى الرواية لا يظهر إلا بعد قراءتها، ومن ثم فعندما يتحدث عن «القارئ الضمني»، فهو يعطيه دورًا أساسيًّا لا يمكن الاستغناء عنه.

عندما كنت أحلم بالمشاهد والعبارات وتفاصيل كتاب آخر بدلًا من إكمال الرواية التي كنت أكتبها بالفعل، قفزت هذه النظرية إلى ذهني، ولازمها الإيحاء التالي: لكل رواية لم تكتب ولكن مرت بمرحلة الحلم والتخطيط (بما يشمل، بتعبير آخر، عملي غير المكتمل) لا بد أن يكون ثمة مؤلف ضمني. وهكذا فلا يمكن أن أكون قادرًا على إكمال هذا الكتاب إلا عندما أعود مرة ثانية لأكون هذا المؤلف الضمني. ولكن عندما كنت منغمسًا في الشئون السياسية أو إذا ـ كما يحدث غالبًا في مسار الحياة العادية ـ انقطع حبل أفكاري غالبًا بسبب فواتير الغاز غير المدفوعة، ورنين التليفونات، واجتماعات العائلة، فلم أكن أستطيع أن أصبح المؤلف الضمني

للكتاب الذي أحلم به. وأثناء تلك الأيام الطويلة والمضجرة من ممارسة السياسة، لم أستطع أن أصبح المؤلف الضمني للكتاب الذي كنت أتوق إلى كتابته. ثم مرت تلك الأيام، وعدت إلى روايتي ـ قصة حب تحدث بين عام ١٩٧٥ ووقتنا الحاضر، بين ثراء إسطنبول أو، كما تحب الصحف أن تطلق عليه، «مجتمع إسطنبول» ـ وإلى نفسي السابقة بالضبط كما كنت أتوق لأن أفعل، وعندما أفكر كم كنت قريبًا من إنهائها، أشعر بالسعادة أيضًا. لكن حيث إنني مررت بهذه التجربة، فإنني أفهم الآن لماذا، لمدة ثلاثين عامًا، كرست كل قواي لأن أصبح الكاتب الضمني لتلك الكتب التي أتوق لكتابتها. ليس من الصعب الحلم بكتاب. إنني أفعل ذلك كثيرًا، مثلما أقضي الكثير من الوقت في تخيل نفسي شخصًا آخر. الأمر الصعب هو أن تصبح الكاتب الضمني لكتاب حلمك. وربما يكون هذا أكثر في حالتي لأنني لا أريد سوى أن أكتب روايات طموحة، سميكة، كبيرة، ولأنني أكتب ببطء شديد هكذا.

ولكن فلنتوقف عن الشكوى. فبعد أن نشرت سبع روايات، أستطيع أن أقول باطمئنان إنه، حتى لو كانت الروايات تأخذ بعض المجهود، فإنني قادر عن ثقة بأن أصبح المؤلف الذي يستطيع كتابة كتب أحلامي. وكما كتبت كتبًا وتركتها خلفي، فأنا أيضًا قد تركت خلفي أشباح الكُتّاب الذين يمكنهم كتابة هذه الكتب. كل هؤلاء الكتاب الضمنيين السبعة يشبهونني، وعلى مدى السنوات الثلاثين الماضية أصبحوا يعرفون الحياة والعالم كما يُرى من إسطنبول، كما يمكن رؤيته من نافذة كنافذتي، ولأنهم يعرفون هذا العالم معرفة تامة ومقتنعون به، فإنهم يستطيعون وصفه بكل الجدية والحماس المفعم بالمغزى لطفل يلعب.

إن أعظم أمل لي أن أستطيع كتابة روايات لثلاثين سنة أخرى، وأن يكون هذا عذرًا يجعلني قادرًا على أن ألف نفسي في شخصيات أخرى جديدة.

٢ - أبـي

عدت إلى البيت متأخرًا في تلك الليلة. أخبروني أن أبي مات. ومع أول طعنة من الألم جاءت صورة من طفولتي: ساقا أبي النحيفتان في الشورت.

في الثانية صباحًا ذهبت إلى منزله لأراه لآخر مرة. قالوا لي: «إنه في الغرفة الخلفية». دخلت. عندما عدت إلى شارع فاليكوناجي بعد ساعات طويلة، قبل الفجر مباشرة، كانت شوارع نيشانتاشي خالية وباردة، والنوافذ المضاءة بأضواء باهتة التي كنت أمر بها منذ خمسين عامًا، بدت بعيدة وغريبة.

في الصباح، كنت لم أنم، وكأنني في حلم، تحدثت على التليفون، واستقبلت زوارًا، وأغرقت نفسي في ترتيبات الجنازة؛ ومرت فترة أستقبل فيها مذكرات وطلبات، وأدعية، وأحاول تسوية بعض النزاعات الصغيرة، وأكتب إعلانًا عن الوفاة، حتى إنني أصبحت أشعر بأنني أفهم لماذا، في كل حالات الوفاة، تصبح الشعائر أكثر أهمية من المتوفى نفسه.

في المساء ذهبنا إلى مقبرة أديناكابي لإعداد الدفن. عندما ذهب أخي الأكبر وابن عمي إلى المبنى الصغير لإدارة المدفن، وجدت نفسي وحيدًا مع السائق في المقعد الأمامي للتاكسي. وهنا أخبرني السائق بأنه يعرف من أنا.

قلت له: «أبي مات». دون تفكير، ولدهشتي، بدأت أحكي له عن أبي. قلت له إنه كان رجلًا طيبًا جدًّا، والأكثر أهمية أنني أحببته. كانت الشمس على وشك الغروب. وكان المدفن خاليًا وصامتًا. والمباني الرمادية التي تعلو فوقه قد فقدت كآبتها اليومية المعتادة؛ كانت تشع بضوء غريب. وبينما كنت أتحدث، كانت ريح باردة لم نستطع سماعها تجعل أشجار الدلب والسرو تتأرجح، وحُفِرت هذه الصورة في ذاكرتي، مثل ساقي أبي النحيفتين.

وعندما أصبح واضحًا أن الانتظار سيكون أطول كثيرًا، أعطاني السائق، الذي كان قد

أخبرني الآن أننا نشترك في الاسم، أعطاني ضربتين حازمتين ولكن عطوفتين على الظهر، ورحل. إن ما قلته له لم أقله لأحد آخر. لكن بعد أسبوع، امتزج هذا الشيء داخلي مع ذكرياتي وحزني. ولو لم أضعه في كلمات، لنما وسبب لي ألمًا هائلًا.

عندما قلت للسائق «أبي لم يوجه إليَّ أبدًا كلمة تحقير، لم يشتمني أبدًا، لم يضربني أبدًا»، كنت أتحدث دون تفكير كثير. وقد حذفت ذكر تصرفاته العظيمة المفعمة بالطيبة. عندما كنت طفلًا، كان والدي ينظر بإعجاب ملء القلب إلى كل صورة أرسمها؛ وعندما كنت أسأله عن رأيه، كان يتفحص كل خط وكل نقش وكأنما هي لوحة من اللوحات النادرة؛ وكان يضحك بمرح صاخب على كل نكتة أقولها مهما كانت بلا طعم أو مغزى. وبدون الثقة التي منحها لي، لكان من الأصعب كثيرًا بالنسبة لي أن أصبح كاتبًا، أن أختار الكتابة كمهنة. جاءت ثقته فينا، وطريقته السهلة في إقناع أخي وإقناعي بأننا نتميز بالذكاء والتفرد، جاءت من ثقة في ثقافته هو. فبطريقته الطفولية البريئة، كان يعتقد بصدق أننا من الممكن أن نكون أذكياء، ناضجين، وسريعي البديهة مثله، بفضل كوننا أبناءه.

كان سريع البديهة: كان يمكنه في لحظة أن يلقي قصيدة لجيناب شهاب الدين (Cenap Şahabettin)، ويغير حرف الـ «بي» بالحرف الخامس عشر من الأبجدية، أو يعرض تخمينًا ثاقبًا حول كيف سينتهي فيلم نشاهده سويًا. لم يكن متواضعًا جدًّا، يستطيب رواية قصص تدل على مدى ذكائه. كان يستمتع بأن يقول لنا كيف، مثلًا، عندما كان في المدرسة المتوسطة، لا يزال بالشورت القصير، دعاه أستاذ الرياضيات إلى حضور حصة مع الطلبة الكبار في المدرسة الثانوية، وكيف، بعد أن ذهب جوندوز الصغير إلى السبورة وحل المسألة التي تعثر فيها هؤلاء الأولاد الذين كانوا أكبر منه بثلاث سنوات، وعلق الأستاذ قائلًا له: «برافو» التفت الصبي الصغير إلى الآخرين قائلًا: «هاكم!» في وجه هذا المثال، كنت أجد نفسي يتملكني الحسد والرغبة في أن أصبح مثله.

يمكنني أن أتحدث بنفس الطريقة حول وسامته، كان الجميع دائمًا يقولون إنني أشبهه، إلا أنه كان أكثر وسامة. ومثل الثروة التي تركها له والده (جدي) والتي لم يستطع، رغم إخفاقاته العديدة في البيزنس، أن ينهيها، كانت وسامته تسمح له بحياة من المرح واليسر، ولهذا فحتى في أسوأ الأيام، ظل متفائلًا بسذاجة، سابحًا على نواياه الحسنة بلا منافس، بإحساس لا يتزعزع بقيمة الذات. وبالنسبة له، لم تكن الحياة شيئًا يكتسبه، بل شيئًا يستمتع به. لم يكن العالم حقل معارك، وإنما فناء لعب، وكلما كبر في السن كلما كان يزداد ضيقًا بأن الثروة والذكاء والوسامة التي تمتع بها في شبابه لم تزد من شهرته أو نفوذه بالقدر الذي كان يتمناه. ولكن، كما في كل

الأحوال، لم يضيِّع وقته في القلق والضيق بسبب ذلك. كان قادرًا على إزاحة الإحباط بنفس السهولة الطفولية التي يتخلص بها من أي شخص، أو أية مشكلة، أو أية ممتلكات تسبب له مشاكل. وهكذا، فحتى رغم أن حياته كانت تسير نزولًا منذ بلغ الثلاثين، لتقوده إلى خيبات أمل متعاقبة كثيرة، فلم أسمعه أبدا يشكو. عندما كان عجوزًا، كان يتناول الغداء مع أحد النقاد المشهورين، والذي عندما لقيني بعدها، عبر ببعض الاستياء قائلًا: «والدك ليست لديه أية عُقد من أي نوع!».

كان تفاؤله الأسطوري يحميه من الغضب والهواجس. ورغم أنه كان قد قرأ كتبًا كثيرة، وكان يحلم بأن يكون شاعرًا، وفي شبابه قام بترجمة القليل من قصائد فاليري، أعتقد أنه كان شديد التواؤم مع ذاته، وشديد الاطمئنان على المستقبل، حتى إنه ما كان يمكن أن يقع فريسة العواطف الجوهرية للإبداع الأدبي. في شبابه كانت لديه مكتبة جيدة، وفيما بعد كان سعيدًا بنهبي لها. ولكنه لم يكن يقرأ الكتب كما أفعل، بنهم وانفعال واستمتاع طاغ يدير الرأس؛ كان يقرأ من أجل المتعة، لكي يسلي أفكاره ويحسن منها، وغالبًا كان يترك القراءة في منتصف الطريق. وبينما كان الآباء الآخرون يتحدثون بنغمة قوية عن الجنرالات والقادة الدينيين، كان أبي يحدثني عن السير في شوارع باريس ورؤية سارتر وكامو (أقرب إلى نوعية الكتاب التي يحبها)، وتلك القصص كان لها تأثير كبير على نفسي. وبعد سنوات، عندما التقيت إردال إينونو (والذي كان صديقًا لأبي منذ الطفولة وابن الرئيس الثاني لتركيا، الذي أعقب أتاتورك)، في افتتاح أحد المعارض، أخبرني بابتسامة عن غداء في مقر الرئيس في أنقرة، والذي حضره والدي عندما كان في العشرين من عمره؛ وعندما فتح عصمت باشا موضوع الأدب، سأل أبي: «لماذا ليس لدينا أي مؤلف مشهور على مستوى العالم؟» وبعد ثمانية عشر عامًا من نشر روايتي الأولى، أعطاني أبي بنوع من الاستحياء حقيبة صغيرة. وأعرف جيدًا لماذا عندما وجدت داخلها مذكراته، وقصائده، وملحوظاته، وكتاباته الأدبية، شعرت بنوع من القلق: إنها السجل، الدليل على حياة داخلية. إننا لا نريد آباءنا أن يكونوا أفرادًا، إنما نريدهم أن يكونوا متوافقين مع المثال الذي نرسمه لهم.

كنت أحب عندما يأخذني إلى السينما، وكنت أحب الاستماع إليه يناقش الأفلام التي رأيناها مع آخرين؛ كنت أحب النكات التي يلقيها حول البلاهة، والشر، وفقدان الروح، كما كنت أحب الاستماع إليه يتحدث عن نوع جديد من الفاكهة، أو مدينة زارها، أو آخر الأخبار، أو آخر كتاب، لكن أكثر ما كنت أحبه هو عندما يربت على ظهري. كنت أحب عندما يأخذني معه في نزهة بالسيارة، لأننا معًا، في السيارة، كنت أشعر على الأقل لفترة من الوقت أنني لن

أفقده. عندما كان يقود، لم نكن نواجه بعضنا ولم تكن عيوننا تلتقي، ومن ثم فقد كان يستطيع أن يتحدث معي كصديق، يلمس أصعب القضايا وأكثرها حساسية. وبعد وقت، كان يتوقف ليلقي ببضع نكات، أو يعبث بمفاتيح الراديو، ويتحدث عن أي نوع من الموسيقى يصل إلى أسماعنا.

لكن أكثر ما كنت أحبه هو أن أكون قريبًا منه، ألمسه، أكون إلى جانبه. عندما كنت طالبًا في الثانوية، وحتى في السنوات الأولى من الجامعة، وأثناء أسوأ نكسة مررت بها في حياتي، كنت رغمًا عني أتوق إليه، أن يأتي إلى البيت ويجلس معي ومع والدتي ويقول أشياء قليلة ليرفع أرواحنا المعنوية. عندما كنت صبيًّا صغيرًا، كنت أحب أن أتسلق إلى حجره أو أرقد إلى جانبه، وأشم رائحته، وألمسه. وأتذكر كيف علمني السباحة في هيبليادا، عندما كنت صغيرًا جدًّا: عندما كنت أغوص إلى القاع، وأضرب بعنف محاولًا الطفو، كان يمسكني، وكنت أشعر بالفرحة، ليس فقط لأنني استطعت أن أتنفس مرة أخرى، ولكن لأنني أستطيع أن ألف ذراعي حوله، ولأنني لا أرغب في أن أغوص مرة أخرى إلى القاع، كنت أصيح: «أبي، لا تتركني!».

لكنه كان يتركنا. كان يذهب بعيدًا، إلى بلدان أخرى، وأماكن أخرى، بقاع من العالم غير معروفة لنا. وعندما كان يتمدد على الأريكة يقرأ، أحيانًا كانت عيناه تنزلق بعيدًا عن الصفحة ويتوه في أفكاره. وعند ذلك كنت أعرف أنه، داخل الرجل الذي أعرفه كأبي، كان هناك شخص آخر لا أستطيع الوصول إليه، وعندما أخمن أنه كان يحلم حلم يقظة بحياة أخرى، كنت أشعر بالقلق. أحيانًا كان يقول: «أشعر وكأن رصاصة قد أطلقت بدون سبب». ولسبب ما، كان ذلك يشعرني بالغضب. وأشياء قليلة أخرى كانت تجعلني أغضب. ولا أعرف من الذي كان على حق. ربما في ذلك الوقت كنت أنا أيضًا أتوق إلى الهرب. لكني رغم ذلك كنت أحب عندما يضع شريطه المحبب للسيمفونية الأولى لبرامز، ويقود فرقة أوركسترا متخيلة بعصاه المتخيلة. كان يضايقني عندما، بعد وقت طويل من البحث عن المتع والهرب من المتاعب، كان ينعي حقيقة أن الانغماس في الملذات ليس له معنى أكثر منه في ذاته، ويسعى إلى لوم آخرين. وعندما كنت في العشرينيات من عمري، كانت هناك أوقات أقول فيها لنفسي: «من فضلك لا تجعليني مثله». كانت هناك أوقات أخرى كنت فيها أشعر بالضيق لفشلي في أن أكون بنفس القدر سعيدًا، مرتاحًا، خالي البال، ووسيمًا مثله.

وبعد سنوات كثيرة، عندما كنت أضع كل ذلك ورائي، عندما لم يعد الغضب والغيرة يعميان نظرتي لأبي الذي لم يوجه لي كلمة توبيخ أبدًا، ولم يحاول أبدًا أن يكسرني، بدأت ببطء أتبين وأتقبل التشابهات الكثيرة والتي لا مفر منها بيننا. ولهذا فإنني الآن، عندما أتجهم بسبب

أبله أو آخر، أو أشكو إلى أحد الجرسونات، أو أعض شفتي العليا، أو ألقي ببعض الكتب إلى الركن نصف مقروءة، أو أقبل ابنتي، أو أخرج نقودًا من جيبي، أو أحيي شخصًا بضحكة من قلب متخفف، أقبض على نفسي متلبسًا بمحاكاته. وليس هذا لأن ذراعي وساقيّ ورسغيّ، أو الشامة الموجودة على ظهري تشبهه. أحيانًا يخيفني، ويرعبني، ويذكرني بطفولتي، إنني أشتاق لأن أكون أكثر شبهًا به. إن كل رجل يبدأ موته بموت أبيه.

٣ ـ ملاحظات في ٢٩ إبريل ١٩٩٤

طلبت المجلة الأسبوعية الفرنسية لا نوفل أوبزرفاتور من مئات من المؤلفين أن يصفوا أنشطتهم في ٢٩ إبريل في أي مكان كانوا من أنحاء الأرض في ذلك اليوم. وكنت في إسطنبول.

تليفون. فصلت التليفون، وكما يحدث دائمًا أثناء الساعات التي أقضيها في العمل على روايتي في السراء أو الضراء جاءت لحظة تخيلت فيها أن شخصًا ما يحاول أن يتصل بي في تلك اللحظة بعينها ليتحدث معي عن شيء هام، شيء بالغ الأهمية، ولكن لم يستطع الاتصال. ومع ذلك لم أعد توصيل التليفون. وعندما فعلت، بعد ساعات كثيرة، وصلتني بعض المكالمات التي نسيتها في الحال. صحفي يتصل من ألمانيا أخبرني أنه سوف يزور إسطنبول ويأمل أن يتحدث معي عن صعود «الأصولية» في تركيا ونجاح حزب رفاح الإسلامي في انتخابات المجلس البلدي. وسألت مرة أخرى أية محطة تليفزيونية يعمل فيها، فتمتم ببضعة حروف.

الحروف، واللوجوهات، والعلامات التجارية. مرة أخرى أصبت بالذهول بسبب الحروف في لون الجينز الأزرق وإعلانات البنوك التي أمر بها في الصحف، والتليفزيون، ولافتات الشوارع. قابلت صديقة لي في الطريق، أستاذة جامعية، مدت يدها في حقيبتها لتعطيني قائمة بالشركات وأسماء العلامات التجارية التي ألتقي بها يوميًا. والتي يؤيد ملاكها حزب رفاح الإسلامي، هكذا قيل لها؛ وأخبرتني بأن قليلين قرروا أن يتوقفوا عن شراء هذا النوع من البسكويت وذلك الصنف من الزبادي وألا يدخلوا أبدًا مرة أخرى تلك المحلات والمطاعم الموجودة في القائمة. وكالمعتاد دائمًا، دفعني الضجر البالغ لتجاهل المرآة في المصعد الموجود في بنايتي والنظر بدلًا منها إلى الصفيحة المعدنية لاسم الشركة صانعة المصعد: (Wertheim). وعلى الآلة الحاسبة ماركة كاسيو قمت بعمل بعض الحسابات والتي سوف تظهر في نهاية هذا المقال. وفي الشارع مررت بسيارة بليموث طراز ١٩٦٠، وأخرى شيفروليه طراز ١٩٥٦، كلتاهما لا تزال في الخدمة كتاكسي.

الشوارع والطرقات. رغم أن العملة التركية انخفضت إلى نصف قيمتها فجأة منذ شهرين، مما أوقعنا في أزمة اقتصادية، فإن الشوارع والطرقات كانت مزدحمة كالعادة دائمًا. وكالمعتاد دائمًا، كنت أتعجب إلى أين يذهب كل هؤلاء الناس، وهذا بدوره ذكرني بأن الأدب مهنة لا طائل من ورائها: رأيت نساء مع أطفال يحدقون في واجهات المحلات، طلبة المدارس الثانوية يتهامسون ويضحكون في جماعات، الباعة الذين نشروا بضائعهم من سجائر السوق السوداء الأجنبية، نسكافيه، بورسلين صيني، روايات عاطفية قديمة، ومجلات الموضة الأجنبية التي سبق تصفحها جيدًا، كل هذا بطول جدار الجامع كله؛ ورأيت رجلًا بعربة يد ذات ثلاث عجلات يبيع خيارًا طازجًا، والأتوبيسات محشوة بالناس. والرجال المجتمعون أمام الطاولات في محلات تغيير العملة الأجنبية، يمسكون سندويتشات أو سجائر أو أكياس بلاستيك محشوة بالنقود وهم يراقبون ارتفاع الدولار في اللوحة الإلكترونية. ووقف صبي البقال يفرغ صندوقًا من المياه المعبأة، رافعًا الزجاجات الضخمة على ظهره. ووقع نظري على الرجل المجنون الذي وصل حديثًا إلى الحي، ملاحظًا أنه كان الشخص الوحيد على الرصيف الذي لا يحمل كيسًا من البلاستيك. وبين يديه كان يحمل عجلة قيادة مأخوذة من سيارة حقيقية؛ كان يلفها إلى اليسار وإلى اليمين وهو يتخذ طريقه وسط الازدحام. وفي ساعة الغداء، بعد أن شربت زجاجة من عصير البرتقال وكنت عائدًا إلى المكتب الصغير الذي أكتب فيه، رأيت صديقًا قديمًا وسط الزحام قادمًا من صلاة الجمعة وتبادلنا بضع ضحكات.

النكات، والضحك، والسعادة. كنا أنا وصديقي المصور التشكيلي نضحك حول بعض الأغنياء الذين نعرفهم كانوا يواجهون نكسة بعد أن انهارت العديد من البنوك التي كانوا يضعون أموالهم فيها. ولماذا كنا نضحك؟ لأننا اكتشفنا أنهم ليسوا بالحذق والدهاء، ولا بالذكاء الذي كانوا يدعونه لأنفسهم، هذا هو السبب. في أوائل المساء، طلبني صديق مترجم على التليفون ليدعوني للخروج لتناول مشروب أمام بضعة «مايهانات» [حانات تركية] «احتجاجًا» على عمدة إسطنبول الذي من حزب رفاح، وضحكنا كثيرًا أيضًا. لأن العمدة الجديد كان يضايق «المايهانات» ويزيل المناضد التي تضعها في الشوارع، كان مئات المثقفين يخططون للخروج إلى الشوارع والشرب على الأرصفة حتى الثمالة. وذات مرة، كان الأصدقاء المهتمون بالسياسة ينظرون إلى الشرب باستنكار، ولكن الآن وفجأة بدا أن قرار الشرب معناه أنك مرتبط بحركة سياسية كبيرة. وعندما ضحكت رؤيا، ابنتي الصغيرة التي في الثانية والنصف من عمرها، عندما كنت أداعبها قبل وقت النوم، ضحكت أنا أيضًا. ربما تلك الضحكات المتعددة لم تكن تعبيرًا عن السعادة، ربما كانت مجرد تقدير لهذا النوع من الصمت الذي يشتاق إليه شخص في مدينة مثل إسطنبول، بضجيجها الذي لا يتوقف.

ضجيج إسطنبول. حتى عندما يكون انتباهي في أدناه، وأشعر بأشد لحظات الوحدة، فأنا (وحوالي عشرة ملايين شخص آخرين) أسمع هذا الضجيج طوال اليوم: أبواق السيارات، دمدمة الأتوبيسات، بقبقة الموتورات، أصوات البناء، صرخات الأطفال، ميكروفونات على عربات الباعة والمآذن، أبواق السفن، سارينات الشرطة والإسعاف، موسيقى شرائط الكاسيت تتعالى في كل مكان، صفق الأبواب، أصوات المصاريع تتهشم على الأرض، التليفونات، أجراس الأبواب، مشاحنات المرور في أركان الشارع، صفارات الشرطة، عربات المدارس.... وقرب المساء، بمجرد أن تبدأ السماء في التعتيم، هناك ذلك الصوت الهادئ الرتيب المعتاد، شيء أقرب إلى الصمت؛ وبينما أنظر إلى الحديقة من النوافذ الخلفية لمكتبي، وجدت أسرابا من طيور السنونو المزقزقة بجنون وهي تطير فوق أشجار السرو والتوت. ومن المنضدة التي أجلس عليها أستطيع رؤية المصابيح وشاشات التليفزيونات تتلألأ في شقق الحي المجاورة.

التليفزيون. بعد العشاء، أستطيع أن أعرف من الألوان الصناعية التي تومض في نوافذهم أن قليلًا من الناس يغيرون القنوات باستمرار كما أفعل: مغنية شقراء تغني أغنيات تركية قديمة، طفل يأكل شيكولاتة، رئيسة وزراء تقول كل شيء سوف ينتهي كأحسن ما يكون، مباراة كرة قدم على حقل زمردي، فرقة بوب تركية، صحفيون يناقشون المسألة الكردية، سيارات شرطة أمريكية، طفل يقرأ القرآن، طائرة هليكوبتر تنفجر في لهب وسط الهواء، رجل أنيق يسير على المسرح ويرفع قبعته بينما يصفق الجمهور، نفس رئيسة الوزراء، سيدة بيت تجيب على ميكروفون يسأل شيئًا أو اثنين وهي تعلق غسيلها، جمهور يصفق للمرأة التي أعطت الإجابة الصحيحة في مسابقة للمعلومات العامة... وفي نقطة معينة، نظرت خارج النافذة، وخطر لي أنه فيما عدا المسافرين على السفن في البوسفور- والتي أستطيع رؤية أضوائها على البعد - فإن إسطنبول كلها تشاهد نفس الصور.

الليل. تغيرت ضوضاء المدينة، وتحولت إلى همس، تنهيدة ناعسة. وفي ساعة متأخرة، كنت أسير عائدًا إلى مكتبي، أفكر أنني قد أستطيع أن أكتب أكثر قليلًا، رأيت مجموعة من أربع كلاب تجوب الشوارع الخالية. في أحد المقاهي المقامة تحت مستوى الشارع، كان لا يزال بعض الناس يلعبون الورق ويراقبون التليفزيون. رأيت عائلة، وكان من الواضح أنهم عائدون من زيارة لأقاربهم كان الصبي الصغير نائمًا على كتف والده، والأم كانت حاملًا. عبروني في صمت وعجلة، كما لو أن شيئًا أخافهم. وفي وسط الليل، بعد جلوسي وقتًا طويلًا على منضدتي، رن التليفون، فأفزعني.

الخوف، والبارانويا، والأحلام. كان المجنون الذي يطلبني على التليفون كل ليلة، لا يقول كلمة أبدًا، يرد صمتي بصمته. فصلت التليفون ورحت أعمل لوقت طويل، ولكن في ركن ما من عقلي كانت هناك بعض الهواجس التي تتوقع شرًا، كارثة منتظرة: ربما، قبل وقت طويل، سوف يبدأ الناس مرة أخرى بقتل بعضهم البعض في الطرقات؛ ربما سوف نرى حربًا أهلية؛ ربما في هذا الصيف ستأتي أزمة المياه العنيفة التي كانوا يتنبأون بها في الصحف؛ ربما الزلزال العظيم الذي نتوقع من سنوات عديدة سوف يضرب الآن ويحيل المدينة أنقاضًا. بعد منتصف الليل، بعد أن تكون كل التليفزيونات قد أغلقت، وكل المصابيح في الشقق تلاشت، وعبرت سيارة القمامة. كما هو المعتاد دائمًا، هناك رجل يسبق سيارة القمامة بثماني أو عشر خطوات، يفرغ الصناديق المتروكة على الطريق، ويفرزها في عجلة بحثًا عن أي شيء مفيد، زجاجة، أي شيء معدني، حزم الأوراق، ويضع هذه الأشياء في جواله. وفيما بعد، يمر أحد تجار الخردة، بعربة اليد الخشنة التي تزعق تحت وزن الجرائد القديمة وغسالة ملابس، يعبر في الشارع الخالي الذي عشت فيه أربعين عامًا. جلست إلى طاولتي وتناولت الآلة الحاسبة.

المحصلة النهائية. قمت بحسبة بسيطة، ضربت الأيام في السنوات. فإذا كان الرقم مضبوطًا، فقد عشت بالضبط ١٥٣٠٠ يومًا بهذه الطريقة. وقبل أن أذهب إلى النوم، خطر لي أنني سوف أكون رجلًا محظوظًا جدًا لو كان لا يزال أمامي مثل هذا العدد من الأيام.

٤- عصاري الربيع

بين عامي ١٩٩٦ و١٩٩٨، كتبت مقالات أسبوعية قصيرة لمجلة سياسية ضاحكة صغيرة تسمى «أوكوظ» (ومعنىً الاسم «الثور»)؛ وقد رسمت هذه التجارب الشعرية برسوم تتماشى مع طبيعة المجلة.

لا أحب عصاري الربيع: مظهر المدينة، الطريقة التي تشع بها الشمس، الازدحام، واجهات المحلات، الحرارة. أتوق إلى الهروب من الحرارة والضوء. هناك تيار هواء بارد يهب من خلال الأبواب العالية لبعض البنايات السكنية المبنية بالحجر والأسمنت. وداخل تلك البنايات السكنية، الجو أكثر برودة، وبالطبع، أكثر إعتامًا. لقد تراجع برد الشتاء وعتمته إلى الداخل.

لو فقط أستطيع أن أسير إلى داخل إحدى تلك البنايات، لو أستطيع فقط أن أعود إلى الشتاء. لو كان هناك مفتاح في جيبي، لو أستطيع أن أفتح بابًا مألوفًا، وأتنفس الرائحة الأليفة لشقة باردة ومعتمة، وأنسل في فرحة إلى الغرفة الخلفية، بعيدًا عن الشمس والزحام المستبد.

لو كان هناك فراش في تلك الغرفة الخلفية، ومنضدة جانبية، وفوقها كومة من أوراق الصحف والكتب، مجلاتي المفضلة لأجوس خلالها، وتليفزيون. لو أستطيع فقط أن أتمدد على ذلك الفراش بكامل ملابسي وأستمتع بكوني وحيدًا مع يأسي، ومع بؤسي، ومع حياتي المحطمة. ليست هناك سعادة أعظم من أن تصبح وجهًا لوجه مع بؤسك وحطامك. ليست هناك سعادة أعظم من أن تكون بعيدًا عن الأنظار.

نعم، لا بأس، أنا أيضًا أتمنى أن تكون هناك تلك الفتاة: رقيقة وناعمة كالأم، وذكية كامرأة أعمال ناضجة. لأنها تعرف جيدًا ما أنا بحاجة لفعله، وأنا أثق بها أيضًا.

فإذا سألتني: «ما الذي يتعبك؟»

وإذا قلت: «إنك تعرفين بالفعل، إنها تلك العصاري الربيعية».

«إنك مكتئب».

«الأمر أسوأ من الاكتئاب. إنني أريد أن أختفي. لا يهمني أن أعيش أو أموت أو حتى أن ينتهي العالم. والواقع، إن انتهى العالم في هذه اللحظة نفسها سيكون أفضل. لو كان عليّ أن أقضي بضع سنوات في هذه الغرفة الباردة، فليكن. يمكنني أن أدخن السجائر. يمكنني أن لا أفعل أي شيء سوى تدخين السجائر لسنوات».

لكن بمرور الوقت، يتوقف ذلك الصوت داخلي ولا أستطيع أن أسمعه. وتلك هي أسوأ اللحظات. فأنا وحدي، مهجور، في الشوارع المزدحمة.

لا أعرف إن كان ذلك يحدث للآخرين أيضًا، لكن أحيانًا، في بعض عصاري الربيع يبدو وكأن العالم قد أصبح أكثر ثقلًا. كل شيء يتحول إلى أسمنت، فاقد البريق كالأسمنت، وتدهشني وأنا أغرق في عرقي الطريقة التي يستطيع بها الآخرون الاستمرار في حياتهم اليومية.

إنهم يتجولون في الشوارع، ويحدقون في واجهات المحلات، وهم يحدقون فيّ من خلال نوافذ الأتوبيس، قبل أن ينفث الأتوبيس دخان عادمه في وجهي. الدخان؟ إنه حار أيضًا. وأجري بلا هدف في جزع.

أذهب إلى ممر. داخله الجو بارد ومعتم، فأهدأ. الناس هنا يبدون أقل قلقًا وأسهل فهمًا. لكني لا أزال أشعر بالتعب. وبينما أسير إلى السينما، أنظر إلى المحلات.

في ماضي الأيام، كانوا يستخدمون لحم الكلاب في سندويتشات السجق أي في السجق. لا أعرف إن كان هذا لا يزال يحدث.

ووفقًا للصحف، أمسكوا برجل كان يصنع مشروبات روحية في نفس الأوعية التي يغسل الناس أقدامهم فيها.

إنهم يعيشون هنا، يرى كل واحد منهم الآخر، ويقعون في الحب، ثم يتزوجون من أولئك الفتيات اللائي يصبغن شعورهن بألوان هي ظلال قبيحة من اللون الأشقر.

وفي جيوبنا، تحولت النقود الورقية إلى عجين بسبب الرطوبة.

هنا ذلك النوع من الأفلام الأمريكية التي يمكن أن تصنع العجب معي الآن: فتاة وفتى

يهربان بعيدًا، ينطلقان إلى بلد آخر. ومع أنهما كانا متحابين بعمق، فهما دائمًا يتجادلان، لكن تلك المجادلات تقرِّب بينهما أكثر. لا بد أن أكون جالسًا في أحد تلك المقاعد الأمامية. والفيلم لا بد أن يكون شديد الوضوح حتى أستطيع أن أرى المسام على جلد الفتاة؛ هي والفيلم والسيارات لا بد أن تبدو حقيقية أكثر من أي شيء آخر هنا. وعندما يبدآن في قتل أعداد هائلة من الناس؛ لا بد أن أكون هناك لرؤية ذلك.

٥ـ أموت تعبًا في المساء

أعود إلى البيت في الأمسيات وأنا أكاد أموت تعبًا. أنظر أمامي، إلى الطرقات والأرصفة، غاضبًا من شيء ما، متألمًا، ساخطًا. رغم أن خيالي لا يزال يستحضر صورًا جميلة، وحتى هذه تمر بسرعة في الفيلم الذي يدور في رأسي. يمر الوقت. لا شيء هناك. إنه الليل بالفعل. تشاؤم وإحباط. ماذا يوجد للعشاء؟

المصباح مضاء فوق المائدة؛ وبجواره يستقر طبق سلاطة وخبز، كلها في نفس السلة؛ مفرش المائدة ذو ترابيع. ماذا أيضًا؟... طبق وفاصوليا. أتخيل الفاصوليا. لكنها لا تكفي. على المنضدة المصباح لا يزال مشتعلًا. ألا يوجد قليل من الزبادي؟ ألا يوجد قليل من الحياة؟

ماذا في التليفزيون؟ لا، لا أشاهد التليفزيون؛ إنه فقط يجعلني غاضبًا، إنني غاضب جدًّا. أحب أيضًا كرات اللحم إذن، أين كرات اللحم؟ كل الحياة هنا، حول هذه المائدة.

الملائكة تدعوني إلى الحساب.

ماذا فعلت اليوم يا عزيزي؟

في حياتي كلها... كنت أعمل، وفي الأمسيات أعود إلى البيت. على التليفزيون، ولكني لا أشاهد التليفزيون الآن. رددت على التليفون مرات قليلة، وغضبت على قليل من الناس؛ ثم عملت، كتبت... أصبحت رجلًا... وأيضًا نعم، وبامتنان شديد حيوانًا.

ماذا فعلت اليوم يا عزيزي؟

ألا تستطيع أن ترى؟ لديّ سلاطة في فمي. أسناني تتفتت في فكي. مخي ينصهر من التعاسة ويسيل شيئًا فشيئًا في حلقي. أين الملح، أين الملح، الملح؟ نحن نأكل حياتنا باستمرار. وقليلًا من الزبادي أيضًا، الصنف اسمه «الحياة».

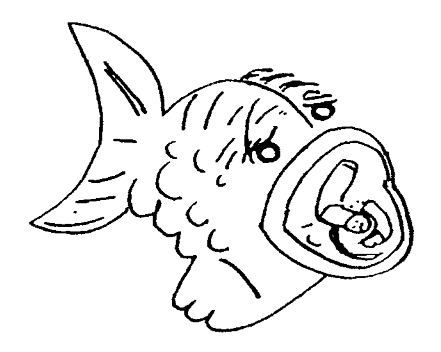
ثم مددت يدي برفق، أزحت الستائر، وفي الظلام بالخارج لمحت القمر، العوالم الأخرى أفضل سلوان... على القمر كانوا يشاهدون التليفزيون، أنهيت طعامي ببرتقالة كانت حلوة جدًّا وارتفعت معنوياتي.

ثم كنت سيد كل العوالم. إنك تفهم ما أعني، أليس كذلك؟ عدت إلى البيت في المساء.. عدت إلى البيت من كل تلك الحروب، جيد، سيئ، ولا يهم؛ جئت إلى المنزل قطعة واحدة، ودخلت بيتًا دافئًا، وكانت هناك وجبة في انتظاري، فملأت بطني؛ كانت الأنوار مضاءة، وأكلت فاكهتي، وبدأت حتى أفكر أن كل شيء سوف يصبح على أحسن حال.

ثم ضغطت مفتاح التشغيل، وشاهدت التليفزيون، وفي ذلك الوقت، كما ترى، كنت أشعر أنني على ما يرام.

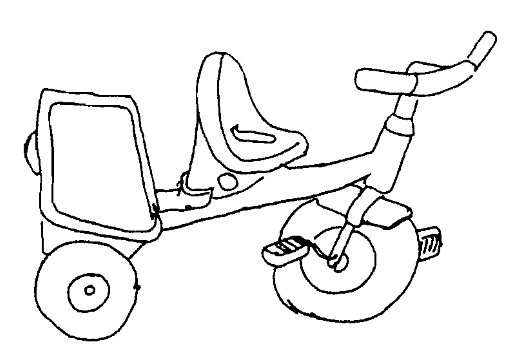
٦- خارج الفراش في سكون الليل

فوق المنضدة، كانت هناك سمكة صغيرة قبيحة. فمها مفتوح على آخره، وهي عابسة، وعيونها واسعة مليئة بالألم. إنها طفاية سجائر على شكل سمكة. وأنت تنفض رماد سيجارتك في فم السمكة الضخم. ربما تعاني السمكة من تشنجات لأن تلك السيجارة حشرت في فمها فجأة هكذا، هكذا تمامًا بفففف! سقط الرماد داخل فم السمكة، ولكن هذا لن يحدث أبدًا للمدخن نفسه، ولا مرة واحدة في حياته. شخص ما صنع طفاية من البورسلين على شكل سمكة، والسمكة المسكينة سوف تحترق بالسجائر سنين طويلة، وفمها مفتوح باتساع لا يكفي فقط للرماد القذر الذي عليها أن تبتلعه، بل هو كبير بما يكفي لاستيعاب أعقاب السجائر، وعيدان الثقاب، وكل أنواع القاذورات.



الآن، السمكة فوق المائدة، ولكن من لحظة مضت لم يكن هناك أحد في الغرفة. عندما دخلت، رأيت فم السمكة واستطعت أن أرى أن تلك الطفاية الحية كانت تنتظر في ألم لساعات في سكون الليل. أنا لا أدخن، ومن ثم فلن ألمسها، ولكن حتى في هذه اللحظة، وأنا أسير في صمت بقدمي الحافية في أرجاء الشقة المظلمة، أعلم أنني قبل أن يمضي وقت طويل سوف أكون قد نسيت كل شيء عن هذه السمكة المسكينة.

على البساط، توجد دراجة أطفال بثلاث عجلات، مقعدها وعجلاتها زرقاء، وسلتها ورفرفها الأمامي بلون أحمر. الرفرف هنا فقط للزينة، وبالطبع: فقد صنعت الدراجة ليركبها أطفال صغار داخل الشقق وفي الشرفات وفي أماكن أخرى خالية من الوحل. ولكن لا يزال هذا الرفرف يعطيها هالة من الكمال والإتقان. بدا وكأنه يغطي عيوب الدراجة، ويجعلها تبدو أكثر نضجًا. ولأنه يجعلها أقرب إلى فكرة نموذج أصلي لدراجة من الحجم الكبير المكتمل، يجعلها الرفرف تبدو أكثر جدية. ولكن عندما أمعنت النظر في الدراجة الثلاثية عن قرب، في هذا السكون حيث لا شيء يتحرك، رأيت فورًا أن الذي يشدني إلى هذه الدراجة ويجعل من الممكن بالنسبة لنا أن نقيم علاقة هو أنها مثل كل الدراجات ذات ثلاث العجلات والعجلتين لها «جادون». وإذا كنت قادرًا على النظر إلى الدراجة الثلاثية وكأنها كائن حي، مخلوق حي، فذلك بسبب الجادون. الجادون هو رأس الدراجة، جبينها، قرناها. ولكي أعثر على الشخص في الدراجة، أعمل نفس الشيء الذي أفعله مع الناس: أولًا، أتأمل الوجه، أو الجادون. هذه الدراجة الصغيرة الكسولة، مثل كل الدراجات التعيسة، قد أشاحت برأسها، فالجادون ليس معتدلًا إلى الأمام، ولكنه كان مائلًا نحو الجانب. وكما هو الحال مع كل المخلوقات الحزينة، فإن آمالها محدودة. ولكنها تبدو على الأقل في راحة مع نفسها، داخل قشرتها البلاستيكية، ويساعد ذلك على طرد البؤس بعيدًا.



أدخل المطبخ المظلم في صمت، الثلاجة تبدو من الداخل مشرقة ومزدحمة، مثل شارع عريض في مدينة سكنية سعيدة نائية.

تناولت عبوة بيرة... جلست على مائدة العشاء، وأخذت أحتسي في وقار... هناك في صمت الليل مطحنة فلفل من البلاستيك الشفاف تراقبني.

٧ـ عندما يتكلم الأثاث، كيف يمكنك أن تنام؟

في بعض الليالي عندما أنهض من الفراش، لا أستطيع أن أفهم لماذا يكون مشمع الأرضية هكذا. كل مربع به كل هذه الخطوط. لماذا؟ وكل مربع يختلف عن المربعات الأخرى.

فيما بعد، يحدث نفس الشيء مع أنبوب الفرن، يبدو لي أنه يتلوى بإرادته الخاصة، وكأنه يقول: أنا ضجر، أريد أن أكون فرنًا لبعض الوقت، لا أنبوبًا.

ويبدو المصباح بنفس الغرابة. لم يكن من الممكن رؤية اللمبة نفسها، يمكنك أن تتخيل أن الضوء ينبعث من ساقها الزنك وغطائها الملطخ. وهل تعرف؟ إن الطريقة التي يمكن أن يشع بها الضوء من وجه شخص هي شيء كهذا. أعرف أن هذا يحدث لك أحيانًا أيضًا: لذلك، على سبيل المثال، إذا كانت هناك لمبة إضاءة تشتعل داخل جمجمتي، في مكان عميق بالداخل، بين عيني وفمي، كم يكون جميلًا أن يرشح ذلك الضوء من مسامي، أنت أيضًا قادر على التفكير بهذه الطريقة. يشع الضوء بغزارة خصوصًا من وجناتنا وجباهنا: في الأمسيات عندما يحدث انقطاع للكهرباء...

ولكنك لن تعترف أبدًا بالتفكير في مثل هذه الأشياء.

ولا أنا، أنا لا أقول لأحد:

إن الزجاجات الفارغة المتروكة أمام الباب لا تنتمي إلى هذا العالم ولا إلى عالم آخر. وإن الأبواب، في أية مناسبة، لا تغلق أو تفتح بالكامل، وهكذا تعطي سببًا للرجاء.

إنه طوال الليل، وحتى الصباح، تواصل الأشكال الحلزونية في غطاء المقعد ذي الذراعين التمتمة. «نحن نتلوى وندور ولكن لا أحد يلحظ».

إنه في مكان ما قريب، ثلاث بوصات تحت قدمي أو داخل السقف تنخر يرقة غريبة ببطء في الحديد والخرسانة، مثل النمل الأبيض.

إن المقص على المنضدة، فجأة، يدب فيه النشاط ليباشر ما يحلم به منذ أمد طويل من القيام بجولة قص صاخبة، يهاجم خلالها أي شيء يواجهه، ولكن تلك دراما دموية لن تستغرق أكثر من خمس عشرة دقيقة.

إن الهاتف يتحدث إلى هاتف آخر، ولهذا السبب كان صامتًا.

لا أتحدث عن تلك الأشياء لأي شخص. هناك وقت عندما أكون مضطربًا، أو حتى عصبيًّا، لأنني لا أستطيع مشاركة آخرين تلك الصور الحقيقية بدرجة مبالغ فيها؛ فلا أحد يتحدث عن مثل هذه الأشياء، ومن ثم، فربما أكون أنا الوحيد الذي يراها. إن الشعور الحاضر بالمسئولية أكثر من مجرد عبء. إنه يحث المرء على أن يسأل لماذا ينكشف سر الحياة العظيم هذا له وحده؟ لماذا تخبرني الطفاية أنا وحدي عن حزنها وإحباطها؟ لماذا أنا كاهن الاعتراف الذي يدلي له مزلاج الباب بما يشعر به من تعاسة؟ لماذا أنا الوحيد الذي يفكر أنه عند فتح باب الثلاجة سوف أدخل عالمًا بالضبط مثل ذلك الذي عرفته منذ عشرين عامًا مضت؟ لماذا ينبغي لي وحدي أن أستمع إلى النوارس المجاورة لتلك الساعة والمخلوقات الصغيرة التي تتحرك بنشاط تحت قواعد الجدران؟

هل سبق لك أن نظرت إلى حواشي البساط؟ أو العلامات المختبئة في نقوشها؟

عندما يومض العالم بكل تلك الإشارات والغرائب، كيف يمكن لأي شخص أن ينام؟ أحاول تهدئة نفسي بإخبارها أن الناس لا يمكن أن يكونوا غير مهتمين إطلاقًا بهذه الإشارات. وفي خلال برهة، عندما أكون نائمًا، سأصبح أنا أيضًا جزءًا من قصة.

٨ـ الإقلاع عن التدخين

لقد مر ٢٧٢ يومًا منذ أقلعت عن التدخين. أعتقد أنني تعودت على ذلك الآن. خمد تلهفي. ولم أعد أشعر كأن جزءًا من جسدي تم استئصاله... لا، ... تصحيح: لم أتوقف عن الشعور بالعوز، لم أتوقف عن الشعور وكأنني انفصلت عن كلي، ولكني فقط اعتدت الآن على هذا الإحساس، وللتعبير عن ذلك بصورة أكثر دقة، لقد قبلت الواقع المرير.

لن أعود أبدًا إلى التدخين مرة أخرى، في أي وقت.

أقول هذا ثم إني مازلت أستغرق في أحلام يقظة أقوم فيها بالتدخين. إذا قلت إن هذه أحلام يقظة سرية جدًّا، ومفزعة جدًّا، لدرجة أننا نواريها حتى عن أنفسنا... فهل تفهمني؟ على أي حال، سيكون في منتصف أحد تلك الأحلام ومهما أتحايل في تلك اللحظة بعينها، وبينما أشاهد فيلمًا يتقارب حلمي ببطء مع ذروته، سأشعر أني سعيد كأني أشعلت سيجارة للتو.

كان هذا إذن هو الغرض الأساسي من السجائر في حياتي، إبطاء تجربة السرور والألم، الرغبة والهزيمة، الحزن والفرح، الحاضر والمستقبل؛ وبين كل كادر، لإيجاد طرق ووسائل مختصرة جديدة. وعندما تتوارى هذه الإمكانات يشعر المرء تقريبا أنه عارٍ، وأعزل، وعاجز.

ذات مرة ركبت سيارة أجرة وكان السائق يدخن بشكل متواصل، وكان داخل السيارة مثقلًا بدخان رائع. وبدأت أستنشقه.

قال الرجل وهو يفتح النافذة: «أرجو قبول اعتذاري»

قلت: «لا، دعها مغلقة، لقد أقلعت عن التدخين».

يمكنني أن أظل لوقت طويل دون أن أتوق لسيجارة، ولكن عندما أشعر بهذا التوق، فإنه يأتي من أعماقي الداخلية.

حينئذ أنتبه إلى نفس منسية، نفس محبوسة في الأدوية، والوصفات العلاجية، والتحذيرات الصحية، أريد أن أكون ذلك الرجل الآخر، أورهان الذي كنت يومًا، الرجل المدخن، الذي كان أفضل كثيرا جدًّا في مقاومة الشيطان.

وعندما أتذكر نفسي السابقة، ليست القضية هي هل يجب أن أشعل سيجارة في الحال. فلم أعد أشعر بالرغبة الكيميائية الشديدة كما كان الأمر في الأيام الأولى. ولكنني فقط أفتقد نفسي السابقة، بنفس الطريقة التي أفتقد بها صديقًا عزيزًا، وجهًا؛ كل ما أريده هو العودة إلى الشخص الذي كنته من قبل. أشعر كأنني أجبرت على ارتداء ملابس لم أخترها، وكأنها حولتني إلى شخص لم أكن أتمنى أبدًا أن أكونه، إذا دخنت فسوف أشعر من جديد بكثافة الليل، وذعر الشخص الذي اعتقدت يوما أنني كنته.

عندما أتوق إلى العودة إلى نفسي القديمة، أتذكر أنه في تلك الأيام كانت لديَّ خيالات مبهمة بالخلود، في الأيام القديمة كان الوقت لا يمر؛ وعندما أدخن، كنت أحيانًا أشعر بتلك السعادة، أو ذلك اليأس الشديد حتى إنني أفكر أن كل شيء سيبقى بلا تغيير، وعندما أدخن بسعادة سيجارتي، يقف العالم في مكانه.

ثم بدأت أخاف الموت. فذلك الشخص المدخن يمكن أن يموت في أية لحظة؛ كانت الصحف مقنعة بصورة كلية في هذه النقطة. ولكي أبقى حيًا لا بد أن أنبذ المدخن وأصبح شخصًا آخر. وقد نجحت في عمل ذلك. والآن تلك النفس التي تخليت عنها انضمت بقواتها مع الشيطان لدعوتي إلى العودة إلى الأيام التي كان الوقت ساكنا فيها إلى الأبد ولم يمت أحد.

ودعوته لا تخيفني.

وذلك، كما ترى، لأن الكتابة إذا كانت تجلب لك البهجة فإنها تلغي كل الأحزان.

٩ـ نورس في المطر

عن النورس على سطح البيت المواجه لمكتبي

يقف النورس على السطح، في المطر، وكأن شيئًا لم يحدث. وكأن المطر لا يسقط على الإطلاق؛ يقف هذا النورس هناك وحسب، ساكنًا مثلما كان دائمًا. أو ربما أن النورس فيلسوف عظيم، أعظم من أن ينزعج. هناك يقف. فوق السطح. وهي تمطر. وكأن ذلك النورس الواقف هناك يفكر: أعرف، أعرف، إنها تمطر؛ ولكن ليس بيدي ما أفعله حيال ذلك. أو: نعم إنها تمطر، ولكن ما أهمية ذلك؟ أو ربما يقول شيئًا كالآتي: حتى الآن عودت نفسي على الأمطار؛ لا يشكل الأمر اختلافا كبيرا.

أنا لا أقول إنها شديدة القدرة على الاحتمال، تلك النوارس. أنا أراقبها من خلال النافذة، أراقبها عندما أحاول أن أكتب، عندما أذرع الغرفة جيئةً وذهابًا؛ حتى النوارس يمكن أن تصاب بالذعر من أشياء تتجاوز حياتها الخاصة.

لدى إحداها صغيران. كرتان رماديتان صغيرتان من الصوف النظيف، تصوصوان. مجرد شيء صغير هلوع وأبله. يغامران عبر القراميد التي كانت يومًا حمراء، وابيضت الآن بفعل الكلس الناتج عن فضلاتها وفضلات أمهما. يتمايلان يسارًا ويمينًا، ثم يتوقفان في مكان ما للراحة. في الحقيقة لا تستطيع أن تسميها راحة، إنهما يقفان وحسب. إنهما موجودان، ولا شيء أكثر من ذلك. إن النوارس مثل معظم الناس ومعظم المخلوقات الأخرى، تقضي معظم وقتها لا تفعل شيئًا، لا تفعل إلا مجرد الوقوف هناك. يمكنك أن تقول إن ذلك نوع من الانتظار. أن تقف في هذا العالم، منتظرًا: الوجبة التالية، أو الموت، أو النوم. أنا لا أعرف كيف تموت.

الصغيران لا يستطيعان الوقوف بثبات، أيضًا. الرياح تنفث ريشهما وتهز جسديهما. ثم

يتوقفان مرة أخرى؛ مرة أخرى يتوقفان. وخلفهما المدينة تستمر في الحركة؛ وتحتهما السفن والسيارات والأشجار، كلها في حالة اهتزاز.

الأم القلقة التي كنت أتحدث عنها - من وقت لآخر تجد شيئًا ما في مكان ما وتحضره لصغيريها ليأكلاه. عندئذ يحدث اهتياج شديد: اندلاع مفاجئ لحركة ونشاط وكد وهلع. أعضاء سمكة ميتة شبيهة بالمكرونة ـ اجذب، اجذب، دعنا نرى إذا كنت تستطيع أن تجذب ذلك - تجزأت والتهمت. وبعد الوجبة، صمت. تقف النوارس فوق السطح ولا تفعل شيئًا. نحن ننتظر سويًا. في السماء سحب ثقيلة.

ولكن ما يزال هناك شيء ما لم أنتبه إليه. شيء ما ورد على خاطري وأنا أمشي في مواجهة النافذة : إن حياة النوارس ليست بسيطة. كم منها هناك! النوارس نذير شؤم، تقف فوق كل سطح، في صمت متفكرة في شيء ما لا أعلم عنه شيئًا. يمكن أن أقول إنها مستغرقة في أفكار غادرة.

كيف أمكنني فهم هذا، لاحظت ذات مرة أنها كانت جميعها تحدق في الضوء الأصفر الباهت للفجر، ذلك الضوء الأصفر الباهت. في البداية هبت ريح، ثم بعد ذلك مطر أصفر. وهذا المطر الأصفر كان يسقط ببطء. وأدارت كل النوارس لي ظهورها، وأخذت تصوصو بكلام غير مفهوم فيما بينها، كان من الواضح أنها تنتظر شيئًا ما. وبالأسفل، في شوارع المدينة كان الناس يتسابقون للاحتماء داخل المنازل والسيارات؛ وبالأعلى هناك كانت النوارس تنتظر مستقيمة صامتة. اعتقدت عندئذ أنني فهمتها.

أحيانا تطير النوارس كلها سويًا وترتفع ببطء في الهواء. وعندما تفعل ذلك، فإن رفرفة أجنحتها تصدر صوتًا يشبه صوت سقوط الأمطار.

١٠. نورس يحتضر على الشاطئ

هذا نورس آخر

نورس راقد على الشاطئ، يحتضر. وحيدًا. منقاره هاجع فوق الحصى. عيناه حزينتان وعليلتان. الأمواج تضرب الصخور القريبة. الريح تنفث الريش الذي يبدو ميتًا بالفعل. ثم تبدأ عينا النورس تتبعني؛ كان ذلك في الصباح الباكر؛ الرياح باردة. وفي الأعلى.. الحياة تسير؛ في السماء نوارس أخرى. والنورس المحتضر فرخ صغير.

عند رؤيتي، فجأة يحاول النورس الوقوف. ترتعش ساقاه تحت جسده بصورة ميئوس منها. وينتفخ صدره بشدة إلى الأمام، ولكنه لا يستطيع رفع منقاره من على الرمل. وبينما يجاهد، يتشكل في عينيه تعبير ذو معنى. وفي تلك اللحظة يسقط على ظهره فوق الحصى، ممددًا في حالة احتضار. ضاع التعبير من عينيه وسط السحب والأمواج. لا شك الآن. النورس يموت.

لا أعرف لماذا يموت. ريشه أشعث، ويكتسب لونًا رماديا. طوال هذا الفصل، وكما هو الحال دائمًا، لاحظت عددًا كبيرًا من صغار النوارس وهي تنمو، وتحاول الطيران. وبالأمس، بعد مناوشتين صغيرتين مع الريح والرفرفة، أقلع أحدهما في الهواء بفرح عظيم، يقفز بلا خوف في تلك الأقواس المتقطعة التي تتبعها النوارس عبر السماء عندما تتقن الطيران لأول مرة. هذا الصغير، لاحظت فيما بعد أن لديه جناحًا مكسورًا. وبدا أن المكسور ليس فقط جناحه ولكن جسده كله.

أن تموت في برودة صباح صيفي بينما النوارس الأخرى فوق التل تغني بمرح وغضب، لا بد أن يكون ذلك قاسيًا. ولكن بدا أن النورس لا يموت بقدر ما ينجو من الحياة. ربما هناك أشياء شعر بها، أشياء أرادها، ولكن ما حصل عليه كان قليلًا جدًّا، أو لا شيء. ماذا يمكن لنورس أن

يفكر، وكيف يمكن أن يشعر؟ حول عينيه أسى يستدعي إلى الذهن صورة رجل عجوز يستعد للموت. أن تموت هو أن تزحف تحت نوع ما من الغطاء، أو كذلك يبدو. بدا كأنه يقول لك: دعه يحدث، دعه يحدث لأني لا بد أن أذهب.

حتى الآن، أشعر بالسرور لأنني أقرب له من النوارس الطائشة التي تدور فوقنا. جئت إلى هذا الشاطئ المنعزل لأدخل البحر، إنني في عجلة من أمري، تسيطر على أفكاري الخاصة، وبيدي منشفة. الآن وقفت أنظر إلى النورس، في صمت واحترام. في الحصى الرملي تحت قدمي الحافيتين، عالم كامل. ليست الأجنحة المكسورة هي التي تجعلني أشعر بموت النورس، ولكن عينيه.

حدث ذات يوم، أن رأى كثيرًا جدًّا، لاحظ كثيرًا جدًّا، أنت تعلم هذا. في غضون موسم واحد أصبح متعبًا مثل رجل عجوز، وربما من المحزن أن يكون متعبًا هكذا، ببطء، يترك كل شيء خلفه. لست واثقًا، ولكن ربما يكون هذا النورس هو الذي تتعب من أجله النوارس الأخرى المحلقة في السماء. ربما صوت البحر يجعل الموت أسهل.

فيما بعد، فيما بعد بكثير، فيما بعد بست ساعات، عندما عدت إلى الشاطئ الرملي، كان النورس قد مات. نشر أحد جناحيه وكأنه على وشك الطيران، وانقلب على جنبه، فاتحا إحدى عينيه على اتساعها، ليحملق بلا تعبير إلى الشمس، ولم تكن هناك نوارس أخرى تطير بالقرب من التل.

جريت إلى داخل البحر البارد، وكأن شيئًا لم يكن.

١١. لكي تكون سعيدًا

أن تكون سعيدًا، هل هذا أمر مبتذل؟ كثيرًا ما تساءلت عن ذلك. والآن أفكر في ذلك طوال الوقت. ورغم أنني كنت أقول دائمًا إن الناس القادرين على السعادة أشرار وأغبياء، فمن وقت إلى آخر أفكر أيضًا في هذا: لا، أن تكون سعيدًا ليس ابتذالًا، بل ويحتاج إلى استخدام العقل.

عندما أذهب إلى شاطئ البحر مع ابنتي التي تبلغ أربع سنوات، رؤيا، أصبح أسعد إنسان في العالم. ماذا يريد أسعد إنسان في العالم أكثر من ذلك؟ إنه يريد بالطبع أن يستمر في كونه أسعد إنسان في العالم. ولهذا فهو يعلم أهمية أن يفعل نفس الأشياء كل مرة، وهذا ما نفعله، دائمًا نفس الأشياء.

١ ـ أولًا أقول لها: سنذهب اليوم إلى شاطئ البحر في وقت كذا. تحاول رؤيا أن تجعل ذلك الوقت يقترب. ولكن مفهومها عن الوقت مشوش قليلًا. لذلك فهي على سبيل المثال سوف تأتي فجأة إلى جانبي وتقول: «ألم يحن الوقت بعد؟»

«لا».

«هل سيحين بعد خمس دقائق؟»

«لا، سيحين بعد ساعتين ونصف».

بعد خمس دقائق، قد تعود لتسأل بكل البراءة: «دادي، هل سنذهب الآن إلى شاطئ البحر؟» أو فيما بعد، تسأل رؤيا بصوت مفتعل مقصود به خداعي: «إذن، هل نذهب الآن؟»

٢ ـ بدا وكأن الوقت المحدد لن يأتي أبدًا، ولكنه يأتي. رؤيا الآن مرتدية بدلة الاستحمام وجالسة داخل عربة الأطفال ذات العجلات الأربع. وبداخل العربة مناشف والمزيد من أردية الاستحمام، وشنطة غبية مصنوعة من القش قمت بوضعها على حجرها قبل أن أدفع العربة إلى الأمام في الطريق المعتاد.

٣ ـ وبينما نسير في الممر المرصوف بالحصى، تفتح رؤيا فمها لتقول: آآآآآآه. وعندما تهتز العربة فوق الحصى على الممر، يتحول هذا الصوت إلى آآآآآآآه. الأحجار تجعل رؤيا تغني، وبسماع ذلك، نضحك نحن الاثنين.

٤ ـ نسير على الممر الصغير غير المميز المؤدي إلى الشاطئ. وعندما نترك العربة بجوار الدرجات المؤدية إلى الشاطئ، دائمًا تقول رؤيا: «اللصوص لا يأتون هنا أبدًا».

٥ ـ بسرعة ننشر أشياءنا على الحصى، ونخلع ملابسنا، وندخل إلى البحر حتى تصل المياه إلى الركب. ثم أقول: «إنه هادئ الآن، ولكن لا تذهبي بعيدًا. دعيني أسبح قليلًا ولما أعود يمكننا اللعب. أوكي؟»

«أوكي».

٦ ـ أشرع في السباحة تاركًا أفكاري خلفي. وعندما أتوقف، أنظر ورائي إلى الشاطئ لأرى رؤيا، التي في رداء السباحة الآن تشبه بقعة حمراء، وأفكر كم أحبها. وأشعر أني أريد الضحك هنا في المياه. وهي «تبلبط» قرب الشاطئ.

٧ ـ أعود. وعندما أصل إلى الشاطئ نلعب: (أ) رفس، (ب) طرطشة، (ج) دادي يبخ الماء من فمه، (د) نتظاهر بأننا نسبح، (هـ) نلقي حصوات في البحر، (و) نتحدث مع الكهف المتكلم، (ز) تعالي، لا تراجع ولا جبن، اسبحي الآن، وكل ألعابنا وشعائرنا الأخرى المفضلة، وعندما نكون قد لعبناها كلها، نلعبها مرة أخرى.

٨ ـ «شفتاك زرقاوتان، تشعرين بالبرد». «لا، لست كذلك»، «تشعرين بالبرد، سوف نخرج». ويستمر هذا لبعض الوقت، وبعد أن تنتهي المناقشات نخرج، وبينما نجفف رؤيا ونغير ملابسها...

٩ ـ فجأة تفلت من يدي وتجري عارية على الشاطئ، ضاحكة وهي تجري. وعندما أحاول العدو على الحجارة بقدمي الحافيتين، أعرج، وهذا يجعل رؤيا العارية تضحك أكثر. أقول لها: «انظري، لو ارتديت حذائي فسوف أمسك بك». ثم أفعل ذلك، وهي تصرخ.

١٠ ـ في طريق العودة، بينما أنا أدفع عربة رؤيا، كلانا يشعر بالتعب والسعادة. نفكر في الحياة وفي البحر خلفنا، ولا نقول كلمة واحدة.

١٢ـ ساعات يدي

بدأت أضع أول ساعة يد عام ١٩٦٥، وأنا في الثانية عشرة من عمري. ثم، في عام ١٩٧٠، تخلصت منها؛ لأنها في ذلك الوقت كانت قديمة جدًّا. لم تكن ماركة فاخرة، مجرد ساعة عادية. وفي عام ١٩٧٠ اشتريت ساعة أوميجا، وظللت أستخدمها حتى عام ١٩٨٣. وهذه ساعتي الثالثة، أوميجا أيضًا. وهي ليست قديمة جدًّا؛ زوجتي اشترتها لي في نهاية عام ١٩٨٣، بعد شهور قليلة من نشر البيت الصامت.

أشعر كأن الساعة جزء من جسدي. فعندما أكتب تجلس فوق مكتبي، وأنا أنظر إليها ببعض العصبية. قبل أن أجلس لأكتب، عندما أخلعها وأضعها على المنضدة، أشعر مثل شخص خلع قميصه ليلعب كرة القدم، أو مثل ملاكم يستعد لخوض مباراة وعلى وجه الخصوص إذا وضعت ساعتي على المنضدة بعد عودتي من الشارع. بالنسبة لي هي إشارة تدل على الاستعداد لمعركة. وبنفس الطريقة عندما أغادر المنزل وبعد خمس أو ست ساعات من العمل، وإذا سارت الأمور على ما يرام، إذا كنت قادرًا على الكتابة بنجاح أحب بشدة ارتداء ساعتي، لأن هذا الفعل كثيرًا ما يمنحني الشعور بمتعة الإنجاز، متعة اكتمال العمل. أقوم من على منضدتي سريعًا؛ وبمجرد وضع مفتاحي ونقودي في جيبي، أخرج مباشرة. لا أنتظر حتى أضع ساعتي، فساعتي ستكون في يدي؛ وعندما أكون قد وصلت إلى الرصيف، وأنا أسير في الشارع، أضع ساعتي حول رسغي. بالنسبة لي هذه متعة كبيرة. كل تلك الأشياء تندمج في عقلي مع شعور بأنني كافحت، وانتصرت.

لم أقبض على نفسي أبدًا متلبسًا بالتفكير: كم مر الوقت سريعًا!

سأنظر إلى وجه الساعة، وسيبدو عقربا الساعات والدقائق قد وصلا إلى المكان الذي كانا يقصدانه. ولكني لا أفكر في هذا كفكرة أو حتى كجزء من الوقت. ولهذا فلن أشتري أبدًا ساعة رقمية، فالساعات الرقمية تظهر تلك الجزيئات من الوقت كأرقام، بينما وجه ساعتي

أيقونة غامضة مكتنفة بالأسرار. أعشق النظر إليها. وجه الوقت، بشكل ما، يستحضر في الذهن ذلك التصور الغيبي أو شيئًا يقاربه.

أجمل ساعة بالنسبة لي هي أقدم واحدة، التي تعودت عليها تمامًا. أشعر بأنني مرتبط بساعتي كشيء محسوس. وتعود تلك الصلة الغيبية، هذا الإحساس بالافتتان، إلى الأيام الأولى لارتداء الساعة، وأنا في المدرسة المتوسطة. ولكن فيما بعد أصبح مرتبطًا في ذهني بجرس المدرسة، وهكذا ظل لسنوات عديدة.

إنني أتخذ وجهة نظر متفائلة للوقت، وكقاعدة، إذا كانت مهمة ما تستغرق ١٢ دقيقة، أفكر أنه يمكنني أن أجعلها ٩ دقائق. أو إذا كانت المهمة تستغرق ٢٣ دقيقة، أستطيع أن أفعلها في ١٧ . ولكن حتى إذا لم أستطع، فإن ذلك لا يثبط همتي.

عندما أذهب إلى الفراش أخلع ساعتي وأضعها في مكان ما بالقرب مني. وأول شيء أفعله عندما أستيقظ هو الوصول إليها، والنظر فيها. ساعتي مثل صديق حميم جدًا. أنا حتى لا أحب تغيير رباط الساعة عندما يبلى، فهو يحمل رائحة جلدي.

وفيما سبق، كنت أبدأ في الكتابة حوالي الساعة الثانية عشرة وأعمل حتى المساء. ولكن وقت كتابتي الحقيقية كان بين الساعة الحادية عشرة مساء والرابعة صباحًا، حيث أذهب إلى الفراش في الرابعة.

وحتى ولدت ابنتي، كنت أعمل ليلًا، حتى الصباح. وأثناء تلك الساعات، عندما يكون الجميع نائمين، فإن وجه ساعتي يراقبني. تم تغيير هذا الروتين، منذ عام ١٩٩٦، تحولت إلى عادة الاستيقاظ في الخامسة والعمل حتى السابعة. ثم أوقظ زوجتي وابنتي، وبعد تناول طعام الإفطار معهما أصطحب ابنتي إلى المدرسة.

١٣ ـ لن أذهب إلى المدرسة

لن أذهب إلى المدرسة. لأن النوم يغالبني. أشعر بالبرد. لا أحد يحبني في المدرسة.

لن أذهب إلى المدرسة. لأن هناك طفلين... هما أكبر مني. هما أقوى مني. عندما أمر بهما يمدان أذرعهما ويمنعاني من المرور. إنني خائفة.

أنا خائفة. لن أذهب إلى المدرسة. في المدرسة الزمن يتوقف. كل شيء يبقى خارج المدرسة. خارج باب المدرسة.



حجرتي مثلًا في البيت. أيضًا أمي، وأبي، ولُعَبي، والطيور التي في الشرفة. عندما أكون في المدرسة وأفكر فيها أرغب في البكاء. أنظر خارج النافذة. في السماء بالخارج، هناك سحب.

لن أذهب إلى المدرسة، لأنني لا أحب أي شيء هناك.

في يوم رسمت صورة شجرة. قالت المعلمة: «هذه فعلًا شجرة، عمل جيد». رسمت أخرى. هذه الشجرة أيضًا لم يكن بها أوراق.

ثم جاء أحد هؤلاء الأطفال وسخر مني.

لن أذهب إلى المدرسة. عندما أذهب إلى الفراش في المساء، وأفكر في الذهاب إلى المدرسة في اليوم التالي، أشعر بالتعاسة. أقول «لن أذهب إلى المدرسة»، وهم يقولون «كيف تقولين ذلك؟ كل شخص يذهب إلى المدرسة».

كل شخص؟ إذن دعوا كل شخص يذهب. ماذا سوف يحدث إذا بقيت في المنزل؟ لقد ذهبت بالأمس، أليس كذلك؟ ماذا لو لم أذهب غدًا؛ ثم أذهب بعد غدٍ؟

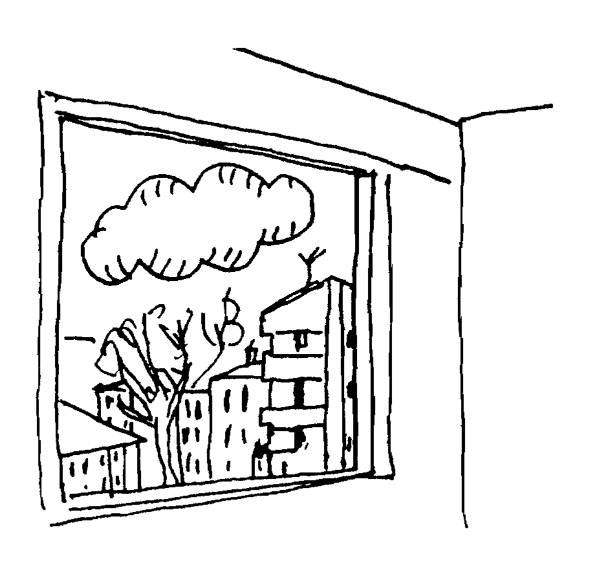
إذا كنت فقط بالمنزل في فراشي، أو في حجرتي، إذا كنت فقط في أي مكان غير تلك المدرسة.



لن أذهب إلى المدرسة، إنني مريضة. ألا ترون؟ اللحظة التي يقول فيها أي أحد كلمة «مدرسة» أشعر أني مريضة، عندي مغص. أنا حتى لا أستطيع أن أشرب ذلك اللبن.

لن أشرب ذلك اللبن، لن آكل أي شيء، ولن أذهب إلى المدرسة أيضًا. إنني حزينة جدًّا. لا أحد يحبني. هناك هذان الطفلان. إنهما يمدان أذرعهما ويمنعانني من المرور.

ذهبت إلى المعلمة، قالت المعلمة: «لماذا تتبعينني؟» سأقول لك شيئًا إذا وعدت ألا تغضبي. أنا دائمًا أتبع المعلمة، والمعلمة دائمًا تقول: «لا تتبعيني».



لن أذهب إلى المدرسة أبدًا مرة أخرى. لماذا؟ لأنني فقط لا أريد أن أذهب إلى المدرسة. هذا هو السبب.

عندما تكون هناك فسحة، لا أرغب أيضًا في الخروج. فقط عندما ينساني الجميع، إذن هي فسحة. ثم يختلط كل شيء ويتشوش، يبدأ كل شخص في الجري.

والمعلمة تنظر إليّ نظرة شرسة. وهي لا تنظر بشكل طيب أبدًا على أي حال... لا أريد أن أذهب إلى المدرسة. هناك طفل واحد يحبني، إنه الوحيد الذي ينظر إليَّ بلطف. لا تخبر أي أحد، ولكني لا أحب ذلك الطفل أيضًا.

أنا فقط أجلس وأبقى هناك. أشعر أني وحيدة جدًّا. تنهمر الدموع على وجنتيّ. أنا لا أحب المدرسة مطلقًا.

لا أريد أن أذهب إلى المدرسة، أقول لك. ثم إنه الصباح وهم يأخذونني إلى المدرسة. ولا أستطيع حتى أن أبتسم، أنظر أمامي مباشرة، أريد أن أبكي. أتسلق التل وعلى ظهري حقيبة كبيرة مثل حقيبة الجندي. وتظل عيناي مركزتين على قدمي الصغيرتين وهما تتسلقان التل. كل شيء ثقيل جدًّا: الحقيبة فوق ظهري، اللبن الساخن في معدتي. أريد أن أبكي.

أدخل المدرسة. بوابة الحديقة المعدنية السوداء تغلق خلفي. أبكي: «أمي، انظري، لقد تركتني بالداخل».

ثم أذهب إلى فصلي وأجلس. أريد أن أصبح إحدى تلك السحابات بالخارج.

ممحاوات، كراسات، وأقلام: أطعميها للدجاج.

١٤ ـ رؤيا ونحن

١ ـ كل صباح نذهب سويًّا إلى المدرسة: نظرة على الساعة، نظرة على الحقيبة، والباب، والطريق. في السيارة، دائمًا نفعل نفس الأشياء (أ) نلوح للكلاب في الحديقة الصغيرة، (ب) نتخبط إلى الخلف وإلى الأمام أثناء تسارع السيارة حول أحد المنحنيات، (ج) نقول: «إلى اليمين وإلى أسفل التل يا سيدي السائق!»، نتغامز فيما بيننا ونضحك، (د) نضحك عندما نقول «إلى اليمين وإلى أسفل التل يا سيدي السائق!» لأنه يعلم تمامًا إلى أين نحن ذاهبون، حيث إننا دائمًا ما نأخذ سيارة أجرة من نفس موقف سيارات الأجرة، (هـ) ننزل من السيارة ونمشي متشابكي الأيدي.

٢ ـ بعد أن علقت حقيبتها على كتفيها، قبلتها، وأخذتها إلى المدرسة، ووقفت أراقبها من الخلف. حفظت عن ظهر قلب الطريقة التي تمشي بها رؤيا. وأحب النظر إليها وهي تمشي إلى المدرسة. أعرف أنها تعرف أنني أراقبها. بدا كأن معرفتها أني أراقبها تجعلنا نحن الاثنين نشعر بالأمان. أولًا هناك عالم تدخله وتكتشفه كل يوم، ثم هناك العالم الذي نشترك فيه سويًّا. وعندما أراقبها وتستدير لتراني، فإننا نحتفظ بعالمنا مستمرًّا. ولكنها عندئذ تقطع ذلك بالجري لتدخل حياة جديدة لا تستطيع عيناي أن تذهب إليها.

٣ ـ دعني أتباهى قليلًا: ابنتي ذكية وتعرف ما تحب. فهي تصر بدون تردد لحظة واحدة أنني أقص أفضل القصص، وفي صباحات عطلات نهاية الأسبوع ترقد بجواري وتطلب حقها. ولأنها تعرف من هي، فهي تعرف ماذا تريد. «لا بد أن تكون الساحرة مرة أخرى، لا بد أن تفر من السجن، ولكنها ينبغي ألا تصاب بالعمى ويجب ألا تصبح عجوزًا، وفي النهاية يجب ألا تمسك الطفل الصغير». هي لا تريدني أن أحذف الأجزاء التي تحبها. وتخبرني أي الأجزاء لا تحبها وأنا لا أزال أقص عليها القصة. ولهذا السبب فإن رواية قصة على ابنتي يعني كتابتها وقراءتها مثل الطفل الذي كتبها.

٤ ـ مثلما يحدث في كل العلاقات الحميمة، فإن علاقتنا هي صراع قوة. من الذي يقرر: (أ) أية قناة نشاهدها في التليفزيون، (ب) أي وقت هو وقت النوم، (ج) أية لعبة سوف نلعبها أو لا نلعبها، وكيف يمكن أن يحل هذا القرار وقرارات أخرى كثيرة مشابهة ومناقشات ونزاعات وتحايلات ومخادعات حلوة، ونوبات دموع وتوبيخات وتكشيرات، ومصالحات ومبادرات ندم وتوبة بعد مفاوضات سياسية طويلة. كل هذه الجهود تجعلنا متعبين وسعداء، ولكن في النهاية تتراكم وتصبح تاريخ العلاقة والصداقة. إنكما تصلان إلى تفاهم لأنكما لن تتخليا أحدكما عن الآخر. إنكما تفكران كل في الآخر، وعندما تفترقان، يتذكر كل منكما رائحة الآخر. عندما تذهب أفتقد رائحة شعرها بشدة. وعندما أذهب أنا تشم بيجاماتي.

١٥ ـ عندما تكون رؤيا حزينة

أتعلمين يا حبيبتي؟ عندما تكونين حزينة هكذا، أكون حزينًا أيضًا. أشعر وكأن هناك غريزة مدفونة في مكان عميق داخلي في جسدي، في روحي حسنًا، في مكان ما: عندما أراك حزينة، أصبح حزينًا. وكأن داخلي يوجد كمبيوتر يقول: عندما ترى رؤيا حزينة، فاحزن أنت أيضًا.

يمكنني أن أحزن بلا سبب، أيضًا، وبصورة مفاجئة. يمكن أن أكون في وسط يوم عادي، أعتني بالثلاجة أو الصحيفة أو عقلي أو شعري. إذا بعقلي يشتط فجأة عما أفعل: هذه الحياة... ولكن دعنا نتوقف للحظة. انظر إلى رؤيا، ووجهها عابس ومكفهر؛ وهي متكورة على الأريكة، ترقد هناك وحسب ما الذي جعلها تعيسة هكذا؟ تراقب العالم من ركن عينيها وأبوها يراقب مراقبتها للعالم.

في إحدى يديها أرنب أزرق اللون.

ويدها الأخرى تريح عليها وجهها الحزين.

أعود إلى المطبخ للتنقيب في أدراج الثلاجة، وفي عقلي. أتساءل: ماذا بها يا ترى؟ هل تعاني من مغص؟ أو ربما تكتشف طعم الكآبة. دعها، دعها تحزن، دعها تستغرق مع نفسها في العزلة، وفي رائحتها الخاصة. الهدف الأول لشخص ذكي هو أن يحقق التعاسة عندما يكون جميع من حوله سعداء. كذلك فكرت مرة. أحب عندما يقول الناس أشياء بورخيسية: «حقًّا، أحاول كلما أمكن أن أكون تعيسًا، مثل كل الشباب»، ذلك حسن، ولكن مع الحذر، فهي ليست بعد شابة، إنها طفلة.

صمت.

أفتح الثلاجة وألتقط تفاحة كبيرة حمراء لامعة، أقضمها بكل قوتي. أترك المطبخ. إنها ما تزال جالسة هناك، متكورة على نفسها. أتوقف لأفكر.



الفت انتباهها. قل: تكلمي، تعالي، هيا نلعب النرد، و... أين الصندوق؟ اعثر على الصندوق، وأثناء قيامك بفتحه، ليسأل كل منا الآخر، أي لون ستكون؟ أنا أخضر. طيب، إذن أنا الأحمر. ثم ارم النرد، عد المربعات، وتأكد أنها تكسب. إذا بدأت ترغب في الفوز، إذا بدأت تستمتع، ستبتهج وتقول:

أنا الفائزة!

إذن ابدئي دورًا جديدًا، واكسبي كل دور.

أحيانًا أشعر بالملل، أفكر، سوف أكسب أنا، حتى ولو لمرة واحدة فقط؛ سوف أدع هذه الصغيرة تتعلم كيف تخسر.

لا يفلح هذا. فهي تلقى بالنرد بعيدًا، وتقلب لوح اللعبة، وتذهب إلى الركن مقطبة الجبين.

لماذا لا أقترح لعبة البقاء بعيدًا عن الأرض؟ يمكن أن تذهبي من المنضدة إلى كراسي السفرة، ومن كراسي السفرة إلى المقاعد ذات الذراعين، ثم إلى الأريكة والمنضدة الأخرى، ثم إلى جانب المدفأة. يمكنك أن تلمسي الأرض، ولكن إذا أمسكت بك وقدميك الاثنتين على الأرض فقد وقعت. ولكن لا تحاولي القفز بعيدًا جدًّا.

أفضل لعبة هي المطاردة، حول البيت كله، حول المنضدة، ومن غرفة إلى غرفة، وحول مقاعد السفرة. بينما التليفزيون يتحدث برتابة حول أحدث الجنات والانقلابات وحركات التمرد ومسابقات الجمال والدولار وأسواق الأسهم؛ وانظر إلينا، انظر كيف نطارد بعضنا بعضًا ولا نلقي انتباهًا إليك وإلى كل سفاسفك؟ ونحن نجري بجنون من مكان إلى آخر ونقلب السلال وننقر فوق المصابيح ونحطم حصون أكوام الصحف والقسائم ولوح اللعبة، ونبدأ في رشح العرق والصياح، ولكن دون أن نعلم لماذا نصرخ بالضبط؟ وأحيانًا نخلع ملابسنا. لو فقط تعرف السرعة التي نجري بها فوق عبوات الشيكولاتة والكتب الملونة واللعب المكسورة والجرائد القديمة وزجاجات المياه الملقاة والشباشب والصناديق.

ولكني لم أستطع حتى أن أفعل ذلك.

جلست في الركن ولاحظت لون التراب الذي ينزل بهدوء فوق صخب المدينة. كان التليفزيون مفتوحًا، ولكن لم يكن هناك صوت، لا صوت على الإطلاق. أحد تلك النوارس كان يمشي ببطء على السطح، عرفته من عدوه بخطى سريعة وخفيفة. كلانا حملق خارج النافذة بدون كلام لأطول وقت، أنا جالس في مقعدي ورؤيا على الأريكة، وكلانا، رؤيا بحزن وأنا بسرور، نفكر كم كان النورس جميلًا.

١٦ ـ المشهد

كنت سأتحدث عن العالم وما فيه.

لماذا بدأت هنا، لا أعرف. كان يومًا حارًّا، وكنت أنا وابنتي رؤيا البالغة خمس سنوات بالخارج في هيبليادا، وفيما بعد ذهبنا في نزهة بعربة يجرها الخيل. جلست في الخلف، وجلست ابنتي أمامي. كانت تنظر إلى الطريق أمامنا. اجتزنا حدائق مليئة بالأشجار والزهور، وأسوار منخفضة، ومنازل خشبية، ورقع مزروعة بالخضراوات. وبينما ما كانت العربة تطوف هذا الطريق وذاك، راقبت وجه ابنتي بحثًا في تعبيراتها عن إحساس بما تراه في العالم المحيط بها.

أشياء: موجودات، أشجار، أسوار؛ ملصقات، إعلانات، شوارع، وقطط، أسفلت، حرارة. هل كان الجو بهذه الحرارة في أي وقت مضى؟

ثم بدأنا نصعد التل. كانت الخيول مجهدة، فطرقع السائق سوطه. أبطأت العربة. نظرت إلى أحد المنازل. وبينما كان العالم يمر بنا، بدا وكأننا ـ ابنتي وأنا ـ نرى نفس الأشياء تمامًا، كنا ننظر إليها واحدًا فواحدًا: ورقة شجر، صندوق قمامة، كرة، حصان، طفل. ولكن أيضا: خضرة ورقة الشجر، حمرة صندوق القمامة، وثبة الكرة، تعبير الحصان، وجه الطفل. ثم مر كل شيء من هذه الأشياء وانسل بعيدًا: على أي حال لم نكن ننظر في الحقيقة إلى تلك الأشياء؛ استمرت عيوننا تتحرك. لم نكن في الحقيقة ننظر إلى أي جزء من عالم بعد الظهيرة الحار هذا. كان يمر أمامنا وينسل بعيدًا، هذا العالم الواهي، بدا وكأنه يتبخر أمام أعيننا. بدا وكأننا تقريبًا كنا نهيم بحرية! نحن نرى أشياء ولا نراها. العالم يغرق في لون الحرارة، وفي عقولنا نستطيع أن نرى ذلك أيضًا.

مررنا بالغابة، ولكن حتى هنا لم يكن الجو لطيفًا. بدا وكأنه يشع بالحرارة. وعندما ازداد الطريق انحدارًا أبطأت الخيول من سيرها مرة أخرى. استمعنا إلى أزيز الحشرات. كانت العربة تتحرك ببطء شديد الآن، وعندما بدأ الطريق في الاختفاء بين الأشجار رأينا المشهد.

قال السائق يوقف الخيل: «يسسسسسس.... لنجعلها تستريح».

نظرنا إلى المشهد. كنا على حافة منحدر صخري شاهق. تحتنا الصخور والبحر، وتبرز الجزر الأخرى من وسط البخار الكثيف. ما أجمل زرقة البحر، والشمس تتلألأ فوق سطحه: كان كل شيء حيث يجب أن يكون، ساطعًا، ومكتملًا، لا تشوبه شائبة. وأمامنا كان عالم مكتمل التشكيل. أخذتنا، رؤيا وأنا، دهشة الإعجاب في صمت.

أشعل السائق سيجارة؛ شممنا رائحة الدخان.

لماذا كان المشهد بكل هذا الجمال، مشهد العالم هذا؟ ربما لأننا استطعنا رؤيته كاملًا. ربما لأننا لو سقطنا من فوق الحافة فسوف نموت. ربما لأنه لا يبدو أي شيء قبيح الشكل عن بعد. ربما لأننا لم نره أبدًا من هذا الارتفاع. إذن، فماذا كنا نفعل هنا، في هذا العالم؟

سألت رؤيا: «أليس جميلًا؟» ثم تساءلت: «ما الذي يجعله جميلًا؟»

«إذا سقطنا من الحافة، أسوف نموت؟»

«نعم، سوف نموت».

حملقت للحظة في المنحدر الشاهق بخوف... ثم أصابها الملل. المنحدر، البحر، الصخور: لم تتغير أبدًا، لم تتحرك أبدًا.. مثيرة للضجر. ظهر كلب. قلنا كلانا: «كلب». كان يهز ذيله ويتحرك. استدرنا لنبدي إعجابنا به، ولم ينظر أي منا إلى المشهد مرة أخرى.

١٧ ـ ماذا أعرف عن الكلاب

كان ذلك الكلب بلون الطين، لا شيء غير عادي. كان يهز ذيله. وكانت عيناه حزينتين. لم يشمنا بطريقة فضولية كما تفعل الكلاب. استخدم عينيه الحزينتين في محاولة للتعرف علينا. ولما عرفنا، ألصق أنفه المبتل بالعربة.

صمت. كانت رؤيا خائفة. جذبت ساقيها إلى الوراء، ونظرت إليّ.

همست إليها: «لا تخافي»، وانتقلت من مقعدي إلى جوار رؤيا.

تراجع الكلب أيضًا. تفحصناه سويًّا بحذر. مخلوق بأربعة أرجل. ماذا ينبغي أن يكون شكله ليكون كلبًا؟ أغلقت عينيّ. وعندما بدأت أفكر في ماذا ينبغي أن يكون شكله ليكون كلبًا، حاولت أن أتذكر كل الأشياء التي أعرفها عن الكلاب.

١ ـ منذ عهد قريب، قص عليّ مهندس صديق لي كيف باع كلبًا من نوع السافاس كانجال لبعض الأمريكيين. كان الكلب الذي وضع صورته في كتيب أراه لي حينئذ، يبدو من نوع كانجال، قويًّا، وسيمًا، منتصب الجسم، وقال الشرح الموجود تحت الصورة: «هالو، أنا كانجال تركي. طولي هو [هذا العدد من السنتيمترات]، وأبلغ [هذا العدد من الأعوام] من العمر. وأنا هذا الذكي، وهذه هي تربيتي. منذ فترة وجيزة تاه أحد أصدقائنا، ولكننا تتبعنا الرائحة لمسافة أربعمائة ميل حتى عثرنا على صاحبه. هكذا نحن، بهذا القدر من الذكاء والوفاء»، وهلم جرا.

٢ ـ الكلاب التركية في المجلات الهزلية، والكلاب التي تمت ترجمتها إلى التركية، تقول عندما تنبح تقول: «هاو!» ولكن الكلاب الأجنبية الهزيلة تقول «ووف».

كان ذلك كل ما استطعت أن أستحضره في ذهني عن الكلاب. حاولت، ولكني لم أستطع

تذكر أكثر من ذلك. لا بد أني رأيت عشرات الآلاف من الكلاب في حياتي، ولكن لم يخطر على ذهني أي شيء آخر. فيما عدا بالطبع أن الكلاب لها أسنان حادة وتزوم.

سألت رؤيا: «دادي، ماذا تفعل؟ لا تغلق عينيك هكذا، أشعر بالضجر».

فتحت عينيّ. قلت: «أيها الحوذي، من أين هذا الكلب؟»

سأل: «أين الكلب؟» وأريته له. قال السائق: «تلك الكلاب تذهب إلى مقلب النفايات، الموجود على الطريق أمامنا».

نظر الكلب أمامه مباشرة، وكأنه عرف أننا نتحدث عنه.

«في الشتاء تجوع وتعاني، تمزق بعضها بعضًا».

صمت.. لوقت طويل لم يتكلم أحد.

قالت رؤيا: «دادي، أشعر بالضجر».

قلت: «أيها الحوذي، هيا نذهب».

عندما بدأت العربة تتحرك، وجهت رؤيا انتباهها إلى الأشجار، والبحر، والطريق، ونسيتني أنا أيضًا. وذلك عندما أغلقت عينيّ ثانية وحاولت مرة أخيرة أن أتذكر ما عرفته عن الكلاب.

٣ ـ ذات مرة كان هناك كلب أحببته. إذا مر وقت طويل على آخر مرة رآني فيها، كان هذا الكلب يتلوى على ظهره في نشوة منتظرًا أن ألاطفه حتى يبلل نفسه. فيما بعد وضعوا له سمًّا ومات.

٤ ـ من السهل أن ترسم كلبًا.

٥ ـ في حي يقطنه صديق لي، هناك كلب ينبح بشراسة على أي عابر مسكين، ولكنه يترك العابر الغني يمر دون أن يصدر صوتًا.

٦ ـ صوت سحب كلب لسلسلة مكسورة على الأرض يخيفني. لا بد أنه يذكرني بتجربة صادمة.

٧ ـ ذلك الكلب الذي وراءنا هناك لم يتبعنا.

فتحت عيني، وكان هذا ما فكرت فيه: الإنسان في الواقع يتذكر قليلًا جدًّا. لقد رأيت

عشرات الآلاف من الكلاب في هذا العالم، وعندما كنت أراها، كانت تستوقفني كشيء جميل. إن العالم يدهشنا بنفس الطريقة. إنه هنا، هناك، بجوارنا تمامًا. ثم يتلاشى بعيدًا؛ ويتحول كل شيء إلى لا شيء.

٨ ـ بعد عامين من كتابة هذه القطعة ونشرها بإحدى المجلات، هاجمتني مجموعة من الكلاب في حديقة ماتشكا. عضتني. وكان لا بد أن آخذ خمس حقن في مستشفى رابيس بمنطقة السلطان أحمد.

١٨. مذكرة حول العدالة الشعرية(١)

عندما كنت صغيرًا، ضربني طفل من نفس سني كان اسمه حسن تحت عيني مباشرة بحجر من نبلته. بعد ذلك بأعوام، عندما سألني حسن آخر... لماذا كل «حسن» في رواياتي يكون شريرًا، عادت إليّ تلك الذكرى. وكان هناك زميل ضخم سمين في المدرسة المتوسطة، اعتاد أن يجد أي مبرر ليعذبني في الفسحة. بعد سنوات، لصنع شخصية أقل جاذبية، جعلت صاحب هذه الشخصية يتصبب عرقًا مثل هذا الجلف السمين؛ كان بدينًا جدًّا حتى إنه بمجرد أن يقف هناك تتشكل قطرات العرق على يديه وعلى جبينه، حتى يصبح أشبه بإبريق عملاق خرج لتوه من الثلاجة.

عندما كنت صغيرًا، وكانت أمي تصطحبني للتسوق، كنت أفزع من الجزارين الذين يعملون على مدى ساعات طويلة في محلاتهم ذات الرائحة الكريهة، مرتدين مآزر ملطخة بالدماء، ويلوحون بسكاكين طويلة هائلة، ولم أكن آكل الكثير من القطع التي يقطعونها لنا لأنهم كانوا مفرطين في البدانة. وفي كتبي، أصور الجزارين كأناس يذبحون حيوانات محرمة ويتورطون في أنشطة دموية ومشبوهة. والكلاب التي تتبعني طوال حياتي أصورها كمخلوقات توجب الحذر والشك من جانب الأبطال الذين أشعر نحوهم بالحميمية.

إحساس بريء مشابه بالعدالة كان نتيجته أن أصحاب البنوك والمعلمين والجنود والإخوة الأكبر سنًّا لم يطرحوا أبدًا كأناس طيبين. ولا الحلاقين، لأنني عندما كنت صغيرًا جدًّا كنت أبكي عندما يأخذونني إلى الحلاق، وبمرور الوقت استمرت علاقاتي بهم متواضعة. ولأني أحببت الجياد أثناء عطلات الصيف في طفولتي، والتي كنت أقضيها في هايبليادا، فقد أعطيت الجياد وعرباتهم دائمًا أدوارًا جيدة جدًّا في كتاباتي. فأبطالي من الجياد يتصفون برهافة الحس

(١) العدالة الشعرية (Poetic Justice): تعبير يطلق على التوزيع المثالي للشخصيات وللثواب والعقاب في الأعمال الأدبية. [المترجمة].

والرقة والبراءة والحرمان، وغالبًا ما يكونون ضحايا للشر. ولأن طفولتي كانت مليئة بالناس الطيبين ذوي النوايا الحسنة الذين دائمًا ما كانوا يبتسمون لي، فهناك الكثير من البشر الطيبين في كتبي أيضًا، ولكن العدالة تذكرنا أولًا وأخيرًا بالشر. في عقل أي قارئ مثلما يحدث مع شخص يجول في معرض فني، هناك هذا الشعور المبهم بالعدالة: إن ما نتوقعه من الشعراء هو أنهم لا بد أن ينتقموا من الشر بطريقة ما.

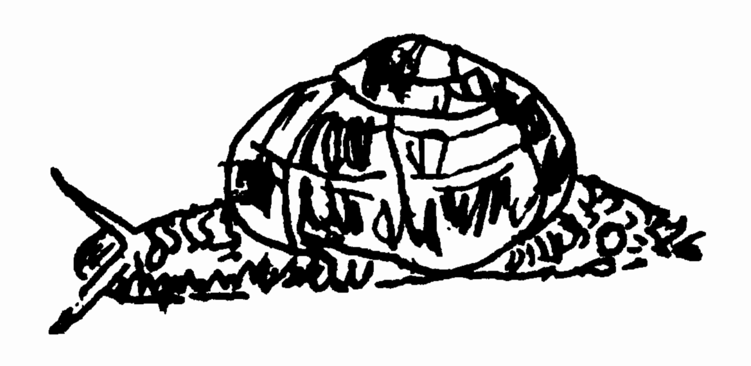
وبينما أحاول أن أشرح، أحاول أن أثأر من الشر بيد واحدة، أفعل ذلك في أغلب الأحيان بأسلوب شخصي تمامًا، ولكن بطريقة لا يقصد منها أن يلاحظ القارئ، أو يرى أن الثأر شيء جميل. لأن العدالة الشعرية تصل إلى نقطة الذروة في نهاية كتب الأطفال وكتب المغامرات المصورة، عندما يعاقب البطل الوغد بقوله: «وهذه اللطمة من أجل كذا وكذا.... وهذه اللطمة من أجل....»، لقد ابتدعت مثل هذا المشهد تمامًا ككاتب رواية: سطرًا بسطر، أسرد كل عمل شائن يرتكبه حسن شرير أو جزار، حتى يصاب الجزار أو أيًّا كان بالذعر، ويسقط السكين من يده وينصرف إلى تنظيف المحل صائحًا: «من فضلك يا أخي، أتوسل إليك، لا تعاملني بقسوة؛ إن لديّ زوجة وأطفالًا».

والانتقام يولد الانتقام. منذ عامين عندما حاصرتني ثمانية أو تسعة كلاب وهاجمتني في حديقة ماتشكا، بدا وكأن هذه الكلاب قرأت كتبي وعرفت أنني فرضت عليها العدالة الشعرية لمعاقبتها على التجوال في أسراب، خاصة في إسطنبول. هذا إذن هو الخطر في قضية العدالة الشعرية: فقد تدمر ليس فقط كتابك وعملك ولكن حياتك نفسها. يجب أن تنفذ ثأرك بأناقة، وبدون أن يقوم أحد بدور الحكيم، فإن كتاباتك ستصبح أكثر فأكثر مثالًا للجهال، ولكن هناك دائمًا كلابًا تنتظر أن تمسك بالشاعر المنتقم، في ركن ما، بمفرده، وتنشب أسنانها فيه.

١٩ - بعد العاصفة

بعد العاصفة، عندما خرجت إلى الشوارع في الصباح الباكر، رأيت كل شيء قد تغير. لا أتحدث عن أغصان الأشجار المهشمة والساقطة، أو أوراق الشجر الصفراء الملقاة في الشوارع الموحلة. شيء ما أعمق، تصعب رؤيته، قد تغير، كأنه في ضوء الصباح الباكر، حشود الحلزونات التي كانت آنذاك في كل مكان، الرائحة المحبطة للماء في التربة، الهواء الفاسد كل تلك كانت علامات تدل على أن شيئًا ما قد تغير إلى الأبد.

وقفت بجوار بركة صغيرة، نظرت فيها. في القاع رأيت التربة على شكل طين ناعم. وكأنه ينتظر إشارة، دعوة. وعلى مسافة غير بعيدة، حشائش مصفرة وسراخس مهشمة وأعشاب خضراء، وعلى جوانب حقول البرسيم التي كانت تشبه قطرات الماء، وعند قاعدة منحدر صخري شاهق على يميني، والذي سرت بمحاذاته تملؤني الدهشة والعزيمة، كانت النوارس التي تحوم ببطء تبدو أكثر خطورة وتصميمًا عما كانت في أي وقت مضى.

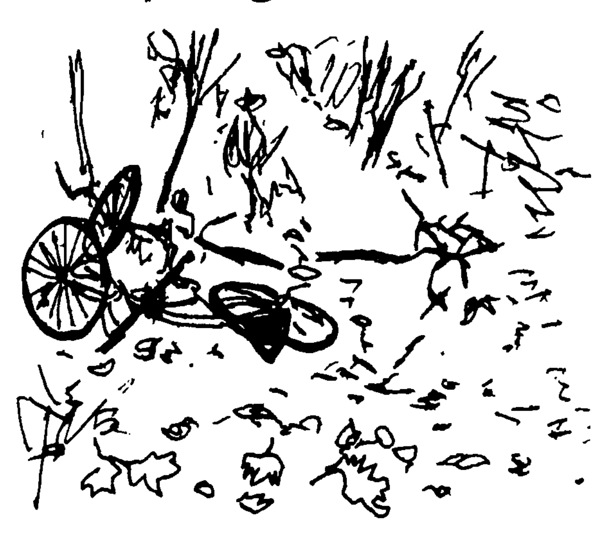


وبالطبع، كل تلك الأشياء: هذا الوضوح في الإدراك، هذه البرودة المفاجئة للهواء الذي

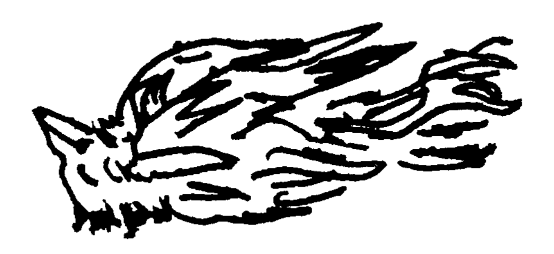
تحمله رياح آتية من لا مكان، هذه السماء التي مسحتها العاصفة فجعلتها صافية، هذا اللون الجديد الذي اكتست به الطبيعة كلها، لا بد أنها جميعًا تحاول خداعي، ولكن كلما مشيت يخطر لي أنه قبل العاصفة كانت الطيور والحشرات والأشجار والأحجار، وصندوق القمامة القديم هذا، وعمود الكهرباء المائل ذاك كل شيء كان قد فقد اهتمامه بالعالم، فقد القدرة على رؤية أهدافه، ونسي لماذا هو هنا. وفيما بعد، بعد منتصف الليل، وقبل ظهور أول ضوء من الفجر، اجتاحت العاصفة لتستعيد المعنى المفقود، الطموحات المفقودة.

ولإدراك أن الحياة أعمق مما نعتقد، وأن العالم ينطوي على معنى أبعد وأسمى، فهل ينبغي على المرء أن يستيقظ في منتصف الليل على قعقعة النوافذ، وعلى الرياح تهب من خلال فجوة في الستائر، وأصوات الرعد؟ ومثل بحار استيقظ أثناء عاصفة واندفع بشكل غريزي إلى أشرعته، قفزت من فراشي وأنا نصف نائم لإغلاق النوافذ المفتوحة، واحدة تلو الأخرى، ثم أطفأت مصباح المنضدة الكهربائي الذي تُرك مضاءً، وبعد ذلك جلست في المطبخ وشربت كوبًا من الماء بينما كان مصباح المطبخ المتدلي يتأرجح نتيجة الرياح التي كانت تهب من خلال الفتحات. وفجأة عصفت الرياح بشدة حتى بدا أن العالم كله يرتج، وحدث انقطاع في التيار الكهربائي. وأظلم كل شيء، وشعرت بأرضية المطبخ باردة تحت قدمي الحافيتين.

ومن حيث كنت أجلس، استطعت أن أنظر من خلال النافذة، ومن خلال أشجار الصنوبر والحور المتأرجحة، وأرى بياض زبد البحر فوق أمواج البحر التي تزداد ارتفاعًا. وبين قصف



الرعد بدا وكأن صاعقة من البرق قد ضربت البحر في مكان ما قريب، ثم وسط الوميض المستمر للبرق، والسحب المتسابقة وأطراف الأغصان المتأرجحة، إذا بالأرض والسماء تمتزج كل منهما بالأخرى. وبينما أقف أمام نافذة المطبخ أنظر إلى العالم في الخارج وفي يدي كوب فارغ، شعرت بالرضا.



ولكن في الصباح، بينما أتجول حول المنطقة محاولًا إدراك ما حدث، مثل محقق يقوم بتمشيط مسرح حادث عنف، جريمة أسطورية، عالم في اضطراب، إليك ما دار بخاطري: إنه في أوقات العنف، أوقات العاصفة، نتذكر أننا جميعًا نعيش في نفس العالم. وبعد بعض الوقت، بينما كنت أنظر إلى الأغصان المهشمة، والدراجات التي ألقتها العاصفة بعيدًا عن أماكنها، خطر لي هذا أيضًا: عندما تهب العاصفة، فإننا لا ندرك فقط أننا نعيش في نفس العالم، بل أيضًا نبدأ بالشعور وكأننا جميعًا نعيش حياة واحدة، نفس الحياة.

طائر، عصفور دوري صغير، سقط في الوحل، لا أعلم لماذا، وكان يموت. وبينما كنت أرسمه بفضول وبدم بارد، بدأت أمطار تهطل بلا انقطاع فوق دفتري المفتوح وكل الإسكتشات الأخرى فيه.

٢٠ـ في هذا المكان منذ زمن طويل

ذات يوم، عندما كنت مستغرقًا في التفكير ومتعبًا جدًّا، مشيت في ذلك الطريق. لم أكن أبحث عن أي شيء على وجه الخصوص، لم يكن في ذهني مقصد أو هدف محدد، أردت فقط أن أصل إلى نهاية كل طريق دخلته رجلًا شديد التوق إلى العودة للبيت. وبينما كنت أسير وأسير، وعقلي يجول، رفعت رأسي فجأة، وكان ذلك الطريق يمتد أمامي، وهناك، وسط الأشجار،



رأيت سطحًا، رأيت الطريق ينحني في مشهد يسلب العقل، والشجيرات ممتدة على الجانبين، وبداية تساقط أوراق الأشجار في فصل الخريف.

أذهلني جمال ما رأيت حتى إني توقفت في منتصف الطريق. ونظرت إلى آثار الدراجات الممتدة أمامي، والطرف الداكن لظل شجرة السرو في طريقي. الأشجار على يساري، منحنى الطريق الرقيق، السماء الصافية، الطريق كله ممتد أمامي كم كان هذا المكان جميلًا.

شعرت بروابط حميمة تجاه هذا الطريق، وكأني كنت أعيش هنا منذ زمن طويل، رغم حقيقة أني كنت أزوره لأول مرة. لماذا بدا في غاية الجمال بالنسبة لي؟ هذا المنظر يشبه المكان الذي أحاول دائمًا الوصول إليه. كم شغل تفكيري. ذلك المنحنى البديع في الطريق أمامي مباشرة، ملجأ الأشجار، بهجة الوقوف هنا وإمعان النظر في هذا المنظر. لقد طال تفكيري في هذا المشهد الذي أقف أمامه حتى إنه بدا لي الآن محملًا بذكريات حول كل الأشياء التي رأيتها منذ زمن بعيد بدون أن أعيرها أي التفات.

ولكن، في أحد أركان عقلي، كنت أعرف أنني أسير في هذا الطريق لأول مرة. لم يكن لديّ أية رغبة في العودة إلى هذا المكان، ولا كان لديّ ميل أو شهية للبقاء هناك طويلًا جدًّا. كان هدفي أن أنساه، بالطريقة التي دائمًا ما ننسى بها جميعًا الطرق التي جئنا إليها. عقلي لا يريد أن يستقر. لديّ أشياء أخرى لا بد أن أعملها.

وهكذا، رغم أني اندهشت لجمال المنظر، فقد واصلت طريقي. أردت أن أنسى ما رأيت. ولكني لم أنسه أبدًا، أبدًا.

بعد العودة إلى ضوضاء المدينة، والغوص مرة أخرى في صخب الحياة اليومية، ذلك الطريق، ذلك المكان الذي فتنني جدًّا حتى وأنا أحاول أن أنساه علا إليّ كذكرى، وفي هذه المرة كانت ذكرى حقيقية. لقد مررت بذلك الطريق. وترك جماله أثرًا في نفسي، ولكن ويا للأسف كنت متعجلًا. والآن عاد إليّ الطريق الذي أدرت له ظهري. أصبح الآن ينتمي إلى ذكرياتي، إلى ماضيّ الخاص.

ما الذي شدني إليه؟ إنه جماله الأخاذ، هذا هو؛ حقيقة أنني وجدت نفسي فيه دون أن أعرف حتى أن مثل هذا المكان الجميل والبديع كان هناك، ثم عند رؤيته، حقيقة أنني فتحت عيني، وقلبي، ليس لديّ أي شك في هذا. ربما كان ذلك لأني ليس لديّ شك أن الجمال الذي رأيته أمامي أثار خوفي، فاستمررت في طريقي. ولكن الذي أدرت له ظهري عاد إليَّ في الأوقات والأشكال التالية:

١ ـ عندما كنت محاطًا بالزحام، أتناول طعامي في صحبة، أتبادل الحديث مع الأصدقاء والمعارف، قد أشعر بالضيق لأهون سبب، وفجأة أتذكر ذلك الطريق يمتد أمامي، وأشجار السرو والبلانيرة المائية، وذلك السطح المكتنف بالأسرار، وتلك الأوراق المتساقطة على الأرض، وأفكر في هذا المشهد لفترة طويلة. كان من الصعب جدًّا إخراج ذلك المشهد من ذاكرتي.

٢ ـ في الليل، عندما أيقظتني العاصفة والرعد، أو بينما كانت المرأة في التليفزيون تخبرني عن حالة الطقس في اليوم التالي. فجأة أتخيل سقوط الأمطار على ذلك المكان، واهتياج العواصف؛ وأسمع الرعد، وأتخيل أن البرق قد ضرب مكانًا قريبًا. وعندما اختلطت السماء والأرض كل في الأخرى، وعندما اهتزت في العاصفة الشجرة التي شهدت صدمتي الصامتة، عندما أحيت العاصفة هذا المنظر الطبيعي المحتفظ بنقائه القديم، من كان يعلم ما يمكن أن يجده الإنسان من الأشياء الجميلة. كنت أهدر حياتي على مثل تلك الأشياء الغبية هنا، البعيدة جدًّا عن هناك.

٣ ـ إذا عدت إلى تلك البقعة من الطريق، إلى ذلك المكان حيث توقفت لأنظر إلى المنظر الطبيعي، ووقفت فقط هناك منتظرًا، لاتخذت حياتي منعطفًا آخر مختلفًا تمامًا. كيف كان يمكن أن يحدث ذلك؟ ليس لدى فكرة. أعتقد أنني في هذه الحالة كنت سأبدأ السير مرة أخرى بعد فترة، ولكن أعرف في أغوار نفسي أن هذا الطريق كان سيأخذني إلى مكان مختلف تمامًا، وما أن أصل إلى ذلك المكان سوف أعيش حياة مختلفة تمامًا.

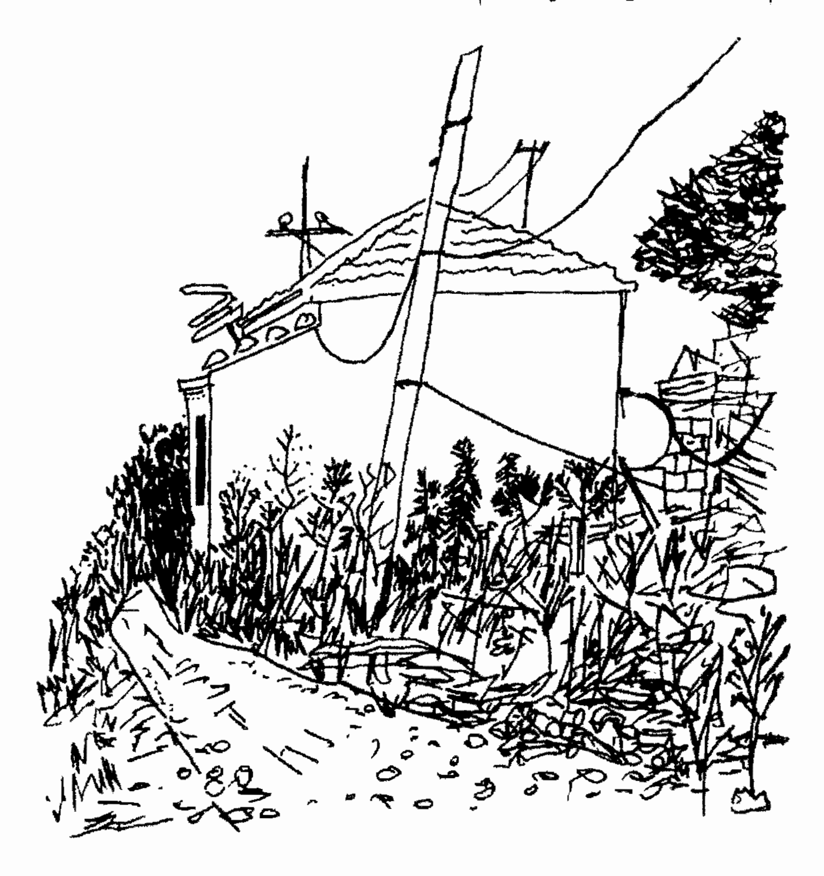
٢١ ـ بيت الرجل الذي ليس له أحد

هذا هو بيت الرجل الذي ليس له أحد. يستقر فوق قمة التل، في نهاية طريق طويل وملتو. والطريق يتلون ببياض الجير في بعض الأماكن، وفي أماكن أخرى يتلون بخضرة العشب، وعندما يصل إلى القمة يتضاءل حتى يتلاشى. وفي هذا المكان نتوقف لنلتقط أنفاسنا ونستشعر برودة الرياح. إذا مشيت أبعد من ذلك قليلًا، تصل إلى نقطة حيث تستطيع أن ترى فجأة الجانب الآخر من التل؛ تتوقف الرياح وتجد نفسك في مكان حار ومشمس في مواجهة الجنوب. هذا الجزء من الطريق بعيد جدًّا عن المسار المطروق حتى إن النمل يبني أعشاشه هنا؛ ومن المستحيل أن تميز الطريق من الحقل المفتوح.

أشجار التين. شظايا من بلاطات القرميد المثقبة. زجاجات بلاستيكية. وقطع من أغلفة بلاستيكية مفتتة وفقدت شفافيتها. أحيانًا يكون الجو حارًّا وأحيانًا يكون عاصفًا. تلك الأشياء تخص الرجل الذي ليس له أحد. لا بد أنه أحضر كل هذه الأشياء وكوَّمها هنا لأنه مكان لا يزوره أحد آخر.

في يوم من الأيام لم يكن رجلًا بلا أحد. عندما جاء هنا كانت معه زوجته. يقول الناس إنها كانت امرأة صالحة. وكان لها أصدقاء يعيشون على مقربة، في البيوت الواقعة أسفل التل. ولكن مثل الرجل الذي سوف يصبح بلا أحد، لم يكن لها أقارب. لا أحد من المدينة التي ولدت فيها. هؤلاء الأصدقاء كانوا من مدينة أخرى تقع على البحر الأسود. إذا كان ما قيل لي صحيحًا، فالرجل الذي ليس لديه أحد كان يومًا يمتلك مكانًا في تلك المدينة؛ وكان غنيًا. ولكن كانوا دائمًا يبتسمون عندما يقولون لي هذا. كان دائمًا ما يثير المشكلات مع الناس، ولذلك كان يواجه كثيرًا من الصعوبات في الاستقرار هناك بقدر ما يواجه من صعوبة هنا. لا، لم يكن كذلك من قبل، وذات يوم كان لا بد أن تذهب زوجته إلى المستشفى الواقعة أسفل التل، فذهب هو أيضًا إلى المستشفى. ثم ماتت زوجته. كل هذا جرى على مدى سنوات؛ فقد كانت زوجته مريضة

لسنوات. والآن كل ما يفعله هو مشاهدة التليفزيون. وتدخين السجائر، وإثارة المشكلات، وفي مواسم الصيف يعمل نادلًا في مطعم على الشاطئ.



إنه التليفزيون الذي يصدمني لأن المنظر الطبيعي الشامل من منزله، من مرتفعه، مذهل، غير عادي. من الممكن أن يقضي الإنسان سنوات هنا يحملق في المرتفعات الأخرى، إلى انعكاسات الشمس على البحر الذي تناوشه الرياح، إلى السفن تتحرك من المدينة وإليها، من مختلف الاتجاهات، إلى الجزر، إلى حركات العبارات مرتحلة جيئة وذهابًا، إلى الزحام في الأحياء أسفل التل، هذا الزحام البعيد جدًّا عن أن يسبب أذى، إلى المساجد التي تبدو عن بعد كالمنمنمات، والمنازل الغارقة في سحب الضباب الباهتة في ساعات الصباح، إلى المدينة بأكملها. لقد توقفوا عن بناء مساكن جديدة هنا منذ سنوات.

يطلق نورس صيحة طويلة. مع الريح يأتي صوت راديو من مكان ما بالأسفل.

في الواقع، المنزل دليل على أنه حقيقة أحضر بعض المال من المدينة التي وُلد فيها. ذلك ما يقولونه. لقد وضع القراميد الفخارية على السطح في صفوف منتظمة وأنيقة، وصنع سطح الجزء الإضافي من البيت من نوعية جيدة من الصفيح، وبطنه بالأحجار لتثبيته في مكانه. التواليت الذي يمكنك أن تراه خلف البيت عندما تقترب صنعه من قوالب حجرية، وخزان المياه البلاستيكي أضافه فيما بعد، والمقاعد، والألواح الخشبية، والبقايا، يمكنك أن تراها بين الأشواك والشجيرات والصنوبريات الصغيرة.

ذات مساء، بينما كنا واقفين في مهب الريح، ننظر إلى الأحياء السكنية فوق المرتفعات الأخرى للمدينة، إلى منازل صنعت من نفس القراميد والقوالب والبلاستيكات والأحجار، يخرج الرجل، وينظر إلينا نظرة طويلة قاسية. في يديه شيء ما لم أره أبدًا من قبل: مكواة حديدية، أو ربما يد قِدر صغير. وعند ذلك لاحظت أن بيته مكبل بكمية ضخمة من الأسلاك والأنابيب والحبال.

ثم يذهب إلى الداخل ويختفي.

٢٢ـ الحلاقون

في عام ١٨٢٦، بعد أن تكبد الجيش العثماني سلسلة من الهزائم على أيدي الغرب وبعد أن تمرد الانكشارية الذين كانوا أصلًا يخدمون كجنود في هذا الجيش وقاوموا محاولات تحديثهم ورفع تدريبهم إلى مستوى المعايير الأوروبية...، أرسل السلطان الإصلاحي، محمود الثاني، جيشه الجديد المدرب لمهاجمة مقار قيادة الإنكشارية في إسطنبول، وحوله إلى أنقاض. كانت لحظة مهمة، ليس فقط في تاريخ إسطنبول، ولكن أيضًا في تاريخ الإمبراطورية العثمانية، لحظة يتعلم كل طلاب المدارس الثانوية في تركيا أن ينظروا إليها بمنظور تغريبي، عصري، وقومي، وأن يطلقوا عليها «الحدث المبشر بالخير». وما لا يعرفه الكثيرون أن هذا الحدث المبشر بالخير والذي تعلق بالتورط مع عشرات الآلاف من الإنكشارية في وسط المدينة، وعمليات الذبح الجماعي في شوارعها ودكاكينها قد غير وجه إسطنبول في نواح يمكن مشاهدتها حتى يومنا هذا.

من المؤكد أن هناك بعض الحقيقة في الرواية كما رواها المؤرخون القوميون التحديثيون. فعلى مدى هيمنتهم التي امتدت ٤٥٠ عامًا، كان معظم الانكشارية ينتمون إلى نفس طائفة بكتاش الصوفية التي كانت متصلة عن قرب بأصحاب المحال بالمدينة. كان الانكشارية متمركزين في كل أنحاء المدينة يجوبون الشوارع وهم مسلحون، ويؤدون العديد من المهام التي تقوم بها الشرطة و«الجندرمة» اليوم، ويملكون مختلف أنواع المحال التجارية. كان وجودهم وعربدتهم في الشارع يعني أنهم في وضع يمكنهم من تصعيد مقاومة قوية ضد الدولة الإصلاحية. أرسل محمود الثاني جيوشه في البداية إلى المقاهي ودكاكين الحلاقة التي كان معظم أصحابها ينتمون إلى الجماعة الإنكشارية؛ وبعد أن ضمن نصرًا عسكريًّا قام بإغلاق تلك المقاهي ودكاكين الحلاقة (مثلما فعل العديد من السلاطين الآخرين الراغبين في قمع العصيان في الشوارع، وبشكل خاص مراد الرابع الذي قيل إنه استمر يجوب شوارع المدينة متخفيًّا في الليل). وهنا يمكننا

أن نضع خطًا متوازيًا مع شيء آخر كثيرًا ما رأيته خلال حياتي: وهو ولع الجمهورية العصرية بإغلاق الصحف. ولوقت قريب جدًا، كان كل مقهى وكل دكان حلاقة في المدينة، (مثل الدولموش، سيارات الأجرة المشتركة، في فترة طفولتي) تقوم بدور صناعة وتلفيق الأخبار والخرافات والشائعات والأكاذيب الصريحة والحكايات المثيرة للحنق والمقاومة، والتهويل منها لتشويه تصريحات الزعماء الدينيين والحكومة، وبالتالي تمهد الطريق أمام انتشار شائعات الانقلابات والمؤامرات ضدهم، بينما في الأحياء المحيطة بالمساجد والكنائس والأسواق، وفي القرى القائمة بطول البوسفور، كان كل منها أيضًا يؤدي دور صحيفة محلية.

في تلك الأيام كانت إسطنبول تفخر بالعديد من مجلات الفكاهة التي كان من أبرزها صحيفة فولتشر (النسر) لأن زخرفتها للأخبار وتضخيم الأساطير الحضرية قدمت التعبير الأكمل لتلك الروح المقاومة، وكانت متوفرة في جميع دكاكين الحلاقة خلال مرحلة طفولتي. اليوم دائمًا هناك جهاز تليفزيون يصرخ، ويقضي على قنوات الاتصال القديمة، وبهذا يقلل بصورة عظيمة جدًا من قوة الثرثرة والمقاومة في المقاهي ومحلات الحلاقة بالمدينة، وليس من المثير للدهشة أنه مع حلول التليفزيون، فإن العصر الذهبي لمجلات الفكاهة في إسطنبول قد ولّى بعد أن كانت يومًا تنعم في مجموعها بتوزيع يقارب المليون. (بعد أعوام، حينما ذهبت إلى أحد دكاكين الحلاقة في نيويورك، ورأيت أن الرجال الذين ينتظر كل منهم دوره، وليس ما في أيديهم مجلات فكاهية ولكن نسخ من مجلة «بلاي بوي»، لم أندهش بشدة). أما بالنسبة لمجلة فولتشر، التي بدونها لم يكن يكتمل دكان حلاقة في أيام طفولتي، فقد ظهر لاحقًا أن مالكها يوسف ضياء أورتاتش قد تلقى مساعدة سرية من صندوق تمويل خاص يتحكم فيه رئيس مجلس الوزراء عدنان مندريس، والحزب الديمقراطي الحاكم، ولكن هذا النوع من العمل يعود إلى أعوام ١٨٧٠ عندما تعهد السلطان عبد الحميد بكبح المعارضة عن طريق شراء إصداراتها وهو تقليد سوف يستمر حتى اليوم، بطريقة أكثر مكرًا.

عندما كنت صبيًا أنتظر دوري في محل الحلاقة، أقلب صفحات فولتشر متوقفًا بين الحين والآخر لتأمل الرسوم الكاريكاتورية المحلية لمواطنين مشدوهًا بأسعار الأشياء، مستمتعًا بالنكات عن الرؤساء ووزرائهم وقصص كاتب الفكاهة المعروف عزيز نيسين، ورسوم الكاريكاتور المسروقة من مجلات غربية، كانت أذناي دائمًا يقظتين للمحادثات الدائرة حولي. وبالطبع كانت الموضوعات التي تدور حولها مناقشات مستفيضة هي كرة القدم ومراهنات كرة القدم. كان البعض مثل «توتو» رئيس الحلاقين يعبر وهو يتنقل بين ثلاثة زبائن جالسين على المقاعد الثلاثة عن أفكاره عن الملاكمة أو الخيل، وهي الرياضات التي كان يمارسها بين

الحين والآخر. وكان دكانه الذي يحمل اسم «فينوس» الرائع يقع في نهاية الممر عبر الشارع من منزلنا في نيشانتاشي. وكان توتو رجلًا منهكًا وعابس الوجه وأبيض الشعر، وكان المالك الثاني والأكبر سنًّا عصبي المزاج وأصلع، بينما كان المالك الثالث في الأربعينيات، ويربي شارب دوجلاس فيربانك الرفيع. وأذكر أنه كان أقل اهتمامًا بالدردشة مع زبائنه عن ارتفاع الأسعار والمحال الجديدة في الحي، والمطربين ونجوم هذا العهد، أو السياسات الداخلية، وأكثر ميلًا لمناقشة الشئون الخارجية وأحوال العالم. كان أكثر الأشياء تأثيرًا في نفسي هو كيف كانوا، عندما يصل زبون من الشخصيات البارزة، متعلم أو خبير أو من ذوي السلطة أو من أبناء الطبقة العليا، يبدءون بأسئلة متواضعة تبدأ بـ«نحن بالطبع ليس لدينا فكرة....»، وفور استدراجه إلى الكلام يحولون دفة الحوار إلى مجال الرجل من المعرفة والنفوذ. فإذا تلقوا ردًّا مثل: هذا يكلف هذا القدر من الليرات، أو سفن الشحن تلك أكبر من مساحة ملعب كرة القدم، أو إذا قيل لهم إن سياسيًّا مشهورًا قد أصابه ضعف شديد أو إنه ارتكب أفعالًا توصف بالجبن، فإنهم يدمدمون شيئًا من نوع «توء... توء... توء»، أو «بش... بش... بش»، مثل كثير جدًّا من الطيور الصغيرة، أو يتوقف موسى الحلاقة الذي كان ينزلق بدقة ونعومة بالغة للحظة، بينما الحلاق والزبون ينظر كل منهما للآخر في المرآة، وتمر لحظة صمت مثيرة.

وإذا ظل الزبون متجهمًا وصامتًا بعد محاولة فتح حوار بأسئلة مثل: ماذا يحدث من حولنا؟ أو كيف تسير الأمور؟ أو هل أحضر لك كوبًا من الشاي؟ فإنهم يثرثرون فيما بينهم. في هذه المحادثات يلعب أحدهم دور الرجل الذي دائمًا ما يندب حظه، والثاني دور الأضحوكة في كل نكتة، والثالث يقوم دائمًا بدور الماكر الداهية؛ والأسلوب الذي يستخدمونه لإغاظة بعضهم بعضًا في هذه الحوارات (مثل أن يقول أحدهم: استطاع محمد أن يخدع توتو مرة أخرى هذا الأسبوع) كان يذكرني بالنزاع الذي كنت أسمعه في الراديو بين «القراجوز»، بطل مسرح الظل التقليدي، وزوجته سليطة اللسان هاكيفات. ذات مرة، بعد أن انتهى زبون من حلاقة ذقنه وخلع المئزر، سمح للفتى بتسريح شعره ثم أعطاه بقشيشًا وغادر المحل، بدأ المالك الثالث ذو الشارب الدوجلاس الذي كان يظهر له تلك الكياسة والاحترام منذ لحظات في سب أم وزوجة هذا الرجل: كانت هذه هي الطريقة التي اكتشفت بها أن عالم الكبار مليء بأنواع من المنافقين لديهم غضب أكثر عمقًا من أي شيء عرفته في عالم طفولتي. في محلات الحلاقة وقت طفولتي، كانوا يستخدمون مقصات وأمواس حلاقة ضخمة كانوا يرمونها بغضب عندما تفقد حدتها، وأمشاط وكرات من القطن لحفظ الشعر بعيدًا عن الأذنين، وكولونيا ومسحوق، وللبالغين شفرات حلاقة ضخمة ماضية، وكريم حلاقة، وأمشاط حلاقة، ومآزر بيضاء. اليوم، بصرف النظر عن حفنة من الأجهزة الكهربائية مثل مجفف الشعر فإن الأدوات لم تتغير كثيرًا، ولا بد أن

يذكرنا هذا أنه رغم أن كُتّاب إسطنبول لم يسجلوا أبدًا تقاليدهم، فإن هؤلاء الحلاقين (الذين ظلوا يستخدمون نفس الأدوات لقرون، كما ظلوا يثرثرون وهم يعملون) لا بد أنهم أمضوا زمنًا طويلًا مثلهم، يتحدثون بنفس الطريقة.

نستطيع أن نرى في منمنمات ذلك العصر أن شفرات الحلاقة الضخمة كانت مستخدمة في القرن السابع عشر. عند مرور ممثلي طائفة الحلاقين أمام السلطان أحمد راغبين في إثبات مواهبهم الفذة، كان هناك حلاق يتدلى من سطح عربة العرض في وضع مقلوب رأسا على عقب وهو يقوم بحلق رأس زبونه بصورة متقنة. وكان الأمر يجري في تلك الأيام بإراحة رأس الرجل المراد حلقها فوق ركبة الحلاق؛ وكان هذا الزبون يمهد الطريق لقصة حب رومانسية من التي يحتال خلالها الرجل ليحلق كل شعره وذقنه وشاربه، وكل سبلة وشعر خشن، لمجرد أن يكون قريبًا من صبية حلاق جميلة. ونحن نرى نفس الموتيف في القصة الفولكلورية عن «كرم وأسلى». والتي يطلب فيها المحب خلع أسنانه فقط ليكون بالقرب من طبيبة أسنان حسناء. وهو ما يذكرنا بأن الحلاقين وأطباء الأسنان كان ينظر إلى كل منهما كصاحب معرفة تخصصية، وإلى حد ما كصاحبي خبرة متداخلة. وكان الحلاقون يقومون أيضًا بإجراء الختان وعمليات جراحية أخرى صغيرة، بعضها في مقاهيهم، والبعض الآخر في أماكن منفصلة، وقد أعطاهم هذا أهمية مركزية في مجتمع إسطنبول. ولكن عندما كنت طفلًا، كان ما يخيفني من الحلاقين أنهم كان بإمكانهم استخراج الكلمات من أفواهنا بمهارة، مثلما ينتزع أطباء الأسنان ضروسنا، وينشرونها بسرعة مثل أية صحيفة.

وكان ذلك هو السبب في أنني، عندما كنت أجلس في محل حلاقة فينوس أقرأ فولتشر، وعندما كنت أسمع صوتًا يقول: «تعال الآن أيها السيد الصغير»، كنت أصاب بالتوتر، كأني كنت مدعوًّا للجلوس على كرسي طبيب الأسنان. لم يكن السبب فقط أن ماكينة الحلاقة تشد أحيانًا الشعيرات من فوق رقبتي، أو أن حواف المقص يمكن أن تصيبني بجرح (يبدو أن زياراتي إلى محل الحلاقة لها علاقة بالألم دائمًا)؛ ولكني كنت خائفًا لأني كنت أعتقد أني قد تفلت مني بعض أسرار العائلة. كان لي عم ذهب إلى أمريكا ولم يعد أبدًا. فبعد أن يمرروا رداء أبيض من فوق رأسي ويحكموا ربطه حول رقبتي، وكأنه حبل يوضع لرجل متوجه إلى المشنقة، كان أول سؤال يسألونه «متى سيعود عمك من أمريكا؟» لم أكن أعرف. «كم عامًا مضى منذ ذهب إلى هناك؟» قد يجيب شخص آخر «لقد ذهب منذ زمن بعيييييد، لن يعود أبدًا، أليس كذلك؟ أبدًا. هل قام بأداء خدمته العسكرية؟» يعقب ذلك السؤال صمت. كنت أحدق أمامي، خجلًا، كأني أنا الشخص الذي «فرَّ» من بلده قبل أن يؤدي الخدمة العسكرية،

وكنت أتذكر جدتي تبكي وهي تقرأ رسائل عمي التي كانت تزداد تباعدًا باستمرار، وبلغة تركية تزداد ركاكة باستمرار. لكن كان خوفي الحقيقي أن يتمكن الحلاقون من أن ينتزعوا مني علاوة على ذلك أسرارًا أخرى نجحت عائلتي في إخفائها ولم تكن لديّ رغبة في تذكرها.

أكان هذا الخوف لأنني كنت أتوقع هذه المخاطر، ولأنني كنت أشعر من لحظة دخولي ذلك المكان أنني سرعان ما سوف أتصبب عرقًا مثلما قد يحدث لي اليوم إذا جلست أمام صحفي مهتم بالخوض في حياتي الخاصة، حتى إنني في أول زيارة قمت بها إلى حلاق انفجرت في البكاء؟ وخلال المرات القليلة التالية التي ذهبت فيها لقص شعري. وفي الأيام التي كنت فيها مريضًا، كان توتو، المالك ذو الشعر الأبيض والوجه العابس، يضع عدة الحلاقة في شنطة ويأتي إلى المنزل لقص شعري. كان يفرش صحيفة على المنضدة ويضع مقعدًا فوقها ويجلسني فوقه حتى أكون في ارتفاع مناسب أمام مقصاته. هذا الرجل الكئيب الذي كان يضبط نفسه بعيدًا عن صاحبيه الثرثارين، فكان يظل صامتًا هنا أيضًا، ولأنني لم أكن أستمتع بهذا «الفاصل» بنفس القدر مثله، فلم يكن يمضي وقت طويل حتى أعود إلى محل الحلاقة لقص شعري. كان ذلك عندما أدركت أن الحلاق الذي يحلق لك في صمت، دون استخراج كلمة من فمك، أو يشارك في أية ثرثرة سياسية أو محلية، ولا يلعن أحدًا، ليس حلاقًا على الإطلاق.

٢٣ـ حرائق وخراب

قبل أن أولد، كان جدي وجدتي يعيشان في قصر حجري عظيم يعيش معهما فيه أعمامي وأبي وأمي وباقي أفراد عائلتنا الكبيرة، تم تأجيره فيما بعد لمدرسة ابتدائية خاصة، ثم تم هدمه. وكانت مدرستي الابتدائية في قصر عظيم آخر حتى احترقت وانهارت تمامًا. وعندما كنت في المدرسة المتوسطة، كنا نلعب كرة القدم أيضًا في حديقة مبنى قديم ثالث، وهذا أيضًا تم إخضاعه للنيران، وهدم فيما بعد، مثلما حدث للعديد من المحال والمباني في طفولتي.

إن تاريخ إسطنبول هو تاريخ الحرائق والخراب. منذ منتصف القرن السادس عشر، عندما بدأ ينتشر بناء البيوت الخشبية، وحتى نهاية الربع الأول من القرن العشرين أي على مدى فترة تزيد على ٣٥٠ عامًا، فإن ما شكّل المدينة وفتح الفرصة لتوسعة دروبها وشوارعها (باستثناء منشآت الجوامع الضخمة) كانت حرائقها. وكان موقع الموقد أو المدفأة في أي بيت موضوعًا لمناقشات كثيرة خلال طفولتي، ويحمل علامة خفيفة على سوء الحظ. ولأن الأدوار الأولى كانت تبنى من الحجارة والقرميد، فقد كان من الممكن أن تبقى حوائط قليلة احترقت دون أن تنهار، ودرجات سلم الطابق الأول (والتي قد تكون درجاته الرخامية قد خربت أو سرقت)، البلاطات، والزجاج المكسور والزهريات، ووسط كل هذا الحطام قد تنمو أشجار التين الصغيرة ويلعب الأطفال تحتها هناك.

لم أكن كبيرًا بما يكفي لأكون شاهد عيان على الحرائق والدمار الذي لحق بأحياء كاملة؛ كان ما شاهدته هو النيران التي دمرت القصور الخشبية الأخيرة. وقد وقعت معظم تلك الحرائق في ظروف غامضة في منتصف الليل. وإلى أن وصلت فرق الإطفاء، كان على كل الأطفال والفتيان في الحي أن يتجمعوا في حديقة منزل خالٍ حيث كانوا يلعبون ويتهامسون فيما بينهم وهم يراقبون ألسنة النار الهائلة.

وفيما بعد، بالمنزل، كان عمي يقول: «لقد أحرقوا القصر الجميل ودمروه». في تلك الأيام كان

القانون يمنع أن تهدم بيتك القديم لتبني مكانه بناية سكنية جديدة من أجل أن تظهر للعالم كم أنت غني وعصري. ولكن السكان كانوا يتركون المكان، وبمجرد أن يصبح القصر غير صالح للسكن بسبب الإهمال والخشب المتعفن والبالي، يمكنك في هذه الحالة أن تحصل على تصريح بهدمه. ولكن البعض قد يحاول التعجيل بهذه العملية بنزع القرميد من فوق الأسقف حتى يسهل تخلل مياه الأمطار والجليد للقصر. وكان هناك إجراء أسرع وأكثر جرأة، وهو إشعال النيران في القصر ذات ليلة عندما لا يكون هناك من يراك. وقيل لبعض الوقت إن تلك النيران كان يشعلها بستانيون تم تعيينهم حراسًا على تلك العقارات. وقيل أيضا إنها قبل أن تشتعل فيها النيران تكون هذه البيوت قد بيعت لمقاولين وإن رجالهم هم الذين أشعلوا النيران فيها.

وكان موضع الاحتقار في عائلتنا هؤلاء الأغنياء الذين يحرقون بيوتًا عاشت فيها ثلاثة آجيال سويًّا، بيوتًا كانت مليئة بالذكريات، دمرت في منتصف الليل وكأن ذلك من فعل مجرمين وضيعين. ورغم أنهم كانوا يشعرون بالروع والإهانة، فقد كانت عائلتي أيضًا لديها من عدم المبالاة ما يكفي لأن يبيعوا القصر البديع المكون من ثلاثة طوابق، والذي كان يعيش فيه يومًا أبي وأعمامي وجدتي، وأن يبنوا في النهاية عمارة سكنية قبيحة الشكل في مكانه. فيما بعد، ولكي يقنعني أبي أنه لم يكن طرفًا في هذه المؤامرة، وأنه في «الواقع» لم يرغب أبدًا في هدم ذلك البيت الجميل، كان كثيرًا ما يتحدث عن عودتنا من أنقرة، التي انتقلنا إليها بسبب عمله، وعندما عدنا ورأى المنزل القديم ينهار تحت ضربات المطارق الثقيلة، وقف قبالة باب الحديقة، وبكى.

وكما في الكثير جدًّا من عائلات إسطنبول القديمة الذين كانوا يملكون تلك المنازل الكبيرة، فإن «الانتقال إلى شقة» أثار نزاعات كثيرة كنت شاهدًا عليها. ومن حيث المبدأ، لم يكن أحد يرغب في رؤية تلك البيوت القديمة وهي تُدمَّر. ولكن أحدًا لم يستطع أن يوقف النزاعات، والمشاجرات، والحزازات العميقة التي أدت بعائلات كثيرة إلى اللجوء بنزاعاتهم إلى القضاء، والتي انتهت بتقطيع أوصال المبنى المتنازع عليه، وإقامة مبنى سكني قبيح جديد مكانه، مبنى لم يكن أحد يحبه منذ البداية. وفيما بعد كانوا جميعًا يتحدثون بأسى عن تدمير البيت القديم. ولكنهم بالطبع يخفون الرغبة غير المعلنة في تحسين معيشتهم بالدخل المنتظر من شققهم الجديدة. ومع ذلك، فقد قرروا جميعهم إحالة آلام الضمير، ومسئولية هذا العمل الشائن إلى أعضاء آخرين في العائلة.

تضاعف سكان إسطنبول من مليون إلى عشرة ملايين نسمة في فترة قصيرة جدًّا من الزمان، وإذا كنت تنظر إلى المدينة من أعلاها سترى على الفور أن كل تلك النزاعات العائلية، وهذا الجشع والإحساس بالذنب والندم لم تكن لخدمة أهداف طيبة. سوف ترى تحتك جحافل

الخرسانة الضخمة، والتي لا يمكن إيقافها مثل الجيش في رائعة تولستوي الحرب والسلام، وهي تكتسح من طريقها كل القصور والأشجار والحدائق ومختلف مظاهر الحياة الفطرية والطبيعية، ترى آثار الإسفلت التي تتركها هذه القوة الهائلة في أعقابها؛ يمكنك أن تراها وهي تقترب باستمرار من الحي الذي عشت فيه يومًا حياة مبهجة، خارج الزمن. وبعد دراسة الخريطة والإحصائيات، وتتبع آثار حركة هذه القوة التي لا يمكن إيقافها، إذا تأملنا فكرة أن فردًا واحدًا يمكن أن يكون قادرًا على حل شجار عائلي، لا بد للإنسان أن يتذكر جيدًا أفكار تولستوي القاتمة حول دور الفرد في التاريخ. إذا تصادف أن كنا جزءًا من مدينة في حركة توسع بلا هوادة، فإن الأماكن والحدائق والشوارع التي قضينا فيها حياتنا، والجدران التي شكلت ذكرياتنا، وأرواحنا نفسها محكوم عليها بالدمار.

وهؤلاء الذين قاوموا، الذين حاولوا تأخير ما هو محتوم، كانت الضربة النهائية تتمثل في نزع الملكية. خلال طفولتي، عندما كان العديد من الشوارع العثمانية الضيقة يتم إخلاؤها لتمهيد الطريق أمام الطرق الواسعة، كان نزع الملكية يعني أن تصبح مشردًا بصورة ظالمة. وعلى مدى الأعوام الخمسين الماضية مرت إسطنبول بعمليتي تشييد طرق رئيسيتين، أو نزع ملكية، وكنت أنا في السادسة أو السابعة من عمري خلال العملية الأولى. أتذكر المسيرات المخيفة التي قمت بها مع أمي في عام ١٩٥٠ بطول الشاطئ المواجه لـ«القرن الذهبي»، وسط تراب عمليات الهدم العثمانية. كانت المنطقة المهدمة تبدو كساحة حرب، وبينما كانت كل قطعة أرض خالية تقف بانتظار حياتها الجديدة، كانت تمتلئ بمخاوف وأقاويل لا تنتهي. كان هناك كلام عن محاباة بعض ملاك الأراضي عن آخرين في التعويضات، وعن بعض المصادرات غير الضرورية، وعن الخرائط التي تشير إلى المصادرات المستقبلية، وعن ضغوط يمارسها ذوو النفوذ من السياسيين لحماية شارع معين أو تغيير الخريطة. وحيثما انحرفت الطرق بطول البوسفور والقرن الذهبي إلى طريق ضيق يمر بسوق إحدى القرى، كان يتضح أن شخصًا ما غنيًّا جدًّا أو قريبًا من السلطة يعيش في بيت انحرف الطريق خصيصًا ليتفاداه. وكثيرًا ما كانت تشير إلى ذلك سيدات كبيرات في السن يركبن سيارات السرفيس، والحلاقون العواجيز وهم يحلقون للزبائن، وسائقو سيارات الأجرة الذين دائمًا ما يعبرون عن امتنانهم للطرق الأوسع، والذين دائمًا ما يصرون بحماس كبير لصالح عمليات الهدم على أن هذه العمليات لم تتم بصورة كافية. وكان هناك ما هو أكثر من الرغبة في الشوارع الباريسية الواسعة الرائعة، كان هناك ما يعبر عن الغضب الذي شعر به القادمون الجدد إلى إسطنبول نحو المدينة القديمة وثقافتها، والضغينة التي كانوا يحملونها ضد كل ما رأوه أمامهم، ورغبة الجمهورية في نسيان البنايات المسيحية والعالمية للمدينة، وآثار المدينة البيزنطية، وحتى العثمانية. وفي عام ١٩٧٠، عندما

بدأت صناعة السيارات المحلية في إنتاج سيارات تستطيع الطبقات المتوسطة اقتناءها، كان الطلب على إنشاء طرق سريعة حكمًا على الماضي بالانطواء سريعًا تحت الخرسانة والإسفلت.

هناك طريقتان لرؤية المدن، الأولى الخاصة بالسائح الأجنبي الذي وصل حديثًا، والذي ينظر إلى البنايات والأنصبة التذكارية والطرق الواسعة والآفاق من الخارج. هناك أيضًا النظرة الداخلية، مدينة الغرف التي فيها نمنا، والممرات ودور السينما والفصول الدراسية القديمة، المدينة المكونة من الروائح والأضواء والألوان التي تشكل أغلى ذكرياتنا. وبالنسبة لهؤلاء الذين يرونها من الخارج، يمكن أن تبدو مدينة ما مشابهة كثيرًا لأخرى، ولكن الذاكرة الجماعية لمدينة ما هي روحها، وأطلالها هي الشاهد الأكثر بلاغة على تلك الروح.

خلال حملة الهدم التي وقعت في أعوام ١٩٨٠، تصادف أني كنت سائرًا في شارع تارلاباشي، بينما كانت البلدوزرات تحول الركام، يراقبها جمع متوسط من الناس. كان العمل مستمرًا منذ شهور؛ واعتاد الجميع رؤية تلك المشاهد، ولذلك فقد خمد السخط والمقاومة. ورغم رذاذ المطر استمرت عمليات الهدم للحوائط التي كانت تتحلل إلى تراب وهي تسقط، وبينما كنا واقفين نشاهدها بدا لي أن ما يزعجنا أكثر من رؤية بيوت وذكريات الآخرين تدمر هو رؤية إسطنبول تتغير بهذه الطريقة، وأنها غيرت شكلها، ومعرفة كيف أن حياتنا أكثر هشاشة وسريعة الزوال مقارنة بها. وبينما كان الأطفال يجولون بين أنقاض الجدران، يجمعون الأبواب والنوافذ وقطع الخشب، أدركت كم كانت تلك الأكوام من الأنقاض تمثل فقدان ذاكرة، والتي ستبدو مع الوقت وكأنها طبيعة ثانية.

وقبل ذلك بعدة أعوام كنت قد ذهبت لزيارة بناية خالية على وشك الهدم، والتي كانت يومًا دارًا لمدرسة شيشلي تيراكي التي كنت مسجلًا فيها من السنوات الأخيرة للمرحلة الابتدائية وحتى نهاية المرحلة المتوسطة. كنت أسير في هذه اللحظة في نفس الشوارع التي سرت بها لمدة خمسين عامًا، وعندما كنت أمر بموقع مدرستي القديمة، والذي أصبح الآن موقفًا للسيارات، أتذكر أيام الدراسة وأيام تجوالي الأخير في فصولها الخالية. في المرة الأولى نفذ الخراب إلى قلبي كسكين، ولكنه الآن شيء أصير تدريجيًّا نحو التعود عليه. إن خرائب المدينة تساعدها أيضًا على النسيان. في البداية نفقد الذكرى، ولكننا نعلم أننا نفقدها ونريدها أن تعود. ثم ننسى أننا نسيناها، والمدينة لم تعد قادرة على تذكر ماضيها الخاص. والخراب الذي سبب لنا مثل هذا الألم ومهد الطريق للنسيان، أصبح في النهاية قطع أراضٍ يمكن لآخرين أن يبنوا عليها أحلامًا جديدة.

٢٤ـ مقانق فرانكفورت

كان يومًا باردًا في يناير عام ١٩٦٤، في وقت العصر. كنت واقفًا في ركن بميدان تقسيم (الذي لم يكن في ذلك الوقت قد دخل بعد في الطريق السريع ذي الحارات الست، وكان أسوأ كثيرًا مما نراه اليوم)، بالضبط أمام مقصف يشغل أرضية أحد المباني السكنية اليونانية القديمة. كنت مغمورًا بشعور بالذنب والخوف، ولكن أيضًا بالابتهاج، كان في يدي ساندويتش مقانق فرانكفورت اشتريته لتوي من البوفيه. قضمت قضمة كبيرة، ولكن بينما أنا واقف هناك، أمضغ وسط فوضى المدينة الهائلة، أراقب سيارات الترولّلي باص وحشود المتسوقات، والشباب المندفع لمشاهدة الأفلام السينمائية، فجأة تخلى عني ابتهاجي، لقد تم كشف أمري. كان أخي يسير على الرصيف، والأدهى أنه رآني، واستطعت أن أرى في الحال وهو يقترب مني أنه كان في غاية السعادة لأنه استطاع ضبطي متلبسًا.

سألني وهو يبتسم بغرور: «ماذا تظن أنك فاعل، تأكل مقانق فرانكفورت؟»

خفضت رأسي، وانتهيت من الساندويتش متواريًا وكأنني متورط في عمل إجرامي. وبالمنزل في مساء ذلك اليوم، حدث ما توقعت بالضبط. أخبر أخي أمي بالإثم العظيم الذي ارتكبته بنبرات عالية اللهجة مشوبة بالشفقة. كان أكل المقانق خارج المنزل في الشارع أحد الأنشطة العديدة التي حرمت أمي علينا ممارستها.

وحتى بداية الستينيات، كانت سندوتشات الفرانكفورتر معروفة لأهل إسطنبول كطعام خاص جدًّا يتم إعداده فقط في قاعات ألمانية الطراز كانت مخصصة لصناعة البيرة، ظهرت بالمدينة في السنوات الأولى من القرن العشرين. ومنذ الستينيات، بفضل وصول مواقد غاز بيوتان المحكمة، وانخفاض أسعار أجهزة الثلاجات المصنعة محليًّا، وافتتاح مصانع تعبئة زجاجات البيبسي والكوكاكولا في تركيا، تم فجأة افتتاح بوفيهات لتقديم السندوتشات في كل مكان، وسرعان ما أصبح ما يقدمونه جزءًا من الوجبة القومية. وفي الستينيات، لم تكن

الشاورمة (وهي شائعة حاليًّا في أوروبا باسمها التركي «دونر» (döner)، ومعروفة في الولايات المتحدة باسمها اليوناني (gyro)) قد اخترعت بعد. كان الفرانكفورتر يشكل المنزلة الأعلى والأهمية القصوى كغذاء بالنسبة لنا نحن الذين كنا مولعين بالأكل في الشارع. سوف تحملق عبر الزجاج في صلصة الطماطم الحمراء الداكنة التي ظلت تُطهى فوق النار طوال اليوم، وتختار أحد سندوتشات الفرانكفورتر الذي كان يسبح مثل كثير من جاموس الماء السعيد وهو يتمرغ في الوحل؛ سوف تشير إلى الرجل ذي الملقط محددًّا ما تريد، ثم عليك أن تنتظر بنفاذ صبر وهو يحشو الساندوتش. سوف يضع الخبز، إذا طلبت ذلك، بماكينة تحميص الخبز، ويرش عليه الصلصة الحمراء الداكنة، ويضع الطماطم وشرائح الطرشي الرقيقة الشفافة فوق الفرانكفورتر، قبل الإضافة الأخيرة المتمثلة في طبقة من المستردة. بعض الأماكن الأكثر أناقة ترش أيضًا المايونيز الذي كان يعرف فيما مضى بالتتبيلة الروسية، ولكنه الآن يوصف بالتتبيلة الأمريكية بسبب الحرب الباردة.

في البداية افتتحت معظم هذه البوفيهات الطموحة ومحال السندوتش بمنطقة باي أوغلو، وبما أنها استطاعت تغيير عادات تناول الوجبات السريعة للسكان المحليين، فقد استمرت طوال العشرين عامًا التالية تفعل نفس الشيء لبقية إسطنبول، وتركيا كلها. وفي منتصف الخمسينيات، وصلت إلى إسطنبول لأول مرة ماكينات تحميص السندوتشات (التوستر)، وفي نفس الوقت تقريبًا بدأ الخبازون في إنتاج خبز خاص يصلح لسندوتشات الجبن المحمصة. وبمجرد أن أصبحت سندويتشات الخبز المحمص بالجبن سلعة رئيسية مطلوبة، انطلقت محلات الطعام في باي أوغلو لإعادة اختراع الهامبورجر. وقد استعانت أولى المحلات الكبرى للساندويتش في ذلك العصر بأسماء مستعارة من أراضٍ وبحار أخرى، عوالم سحرية، مثل «الأطلنطي» و«الباسيفيك»، وزينت جدرانها بالألوان المبهجة للجزر الشرقية البعيدة في لوحات جوجان، وكانت كل مؤسسة تقدم هامبورجر مختلف جدًّا من حيث الطعم. ويوحي هذا بأن أول أنواع من الهامبورجر تشهدها تركيا كانت، مثل أشياء أخرى كثيرة في إسطنبول، خليطًا يجمع في تصنيعه بين الشرق والغرب. وداخل الساندويتش الذي يدل الشاب الصغير السائر في شارع باي أوغلو على مجيئه من أوروبا وأمريكا، كان فطيرة محشوة بالهامبورجر قامت بإعدادها في المطبخ امرأة عجوز ترتدي وشاحًا على رأسها وتفخر بإطعام كل الشباب الصغار، صنعتها وفقًا لوصفتها الخاصة، وبيديها الحنونتين.

كان هذا هو أساس اعتراض أمي. أعلنت باشمئزاز شديد أن اللحم المفروم في قطع الهامبورجر تلك من «أجزاء مجهولة لحيوانات مجهولة»، وحظرت علينا ليس فقط أكل

ساندويتشات الهامبورجر، ولكن أيضًا الفرانكفورت والسلامي، وسجق الثوم، لأنه من الصعب معرفة مصدر لحومها أيضًا. وبين الحين والحين كنا نقرأ في الصحف أن مصنعًا غير شرعي يقوم بإنتاج السجق وقد تمت مباغتته من جانب السلطات، وعثروا بداخله على مقانق تحتوي على لحم خيل أو حتى حمير. دعني لا أعترف بأن ألذّ سندويتشات أكلتها في حياتي كانت تلك التي اشتريتها من بائعين يعدون خبزًا محشوًّا بكرات اللحم (الكفتة) والمقانق خارج القاعات الرياضية والاستادات التي كنت أذهب إليها لمشاهدة مباريات كرة القدم والسلة. كان اهتمامي بكرة القدم لا يتعلق بمصير الكرة أو الفريق بقدر ما يتعلق بالزحام والشعور بالمناسبة، وبينما أنتظر في طابور للحصول على تذكرتي، كان الدخان الأزرق الداكن الكثيف المتصاعد من بائعي كرات اللحم يتسرب إلى أنفي، وشعري وسترتي حتى يصبح من المستحيل المقاومة. وبعد أن يعد كلانا الآخر بأننا لن نتكلم عن ذلك في المنزل، كنا أنا وأخي نشتري لكل منا سندوتش المقانق. لا بد أن تكون المقانق قد تم شيها فوق الفحم حتى تصبح مثل الجلد، ثم يتم حشوها في نصف رغيف من الخبز مع قطعة من البصل. وينسجم معها كوب من شراب اللبن الرائب.

كانت تلك المقانق والهامبورجر مجهولة المصدر مادة للذعر الشديد، ليس فقط بالنسبة لأمي، ولكن أيضًا بالنسبة لكل الأمهات الأخريات من الطبقة الوسطى. وكان ذلك سببًا لصياح باعة سندوتشات المقانق الجائلين في الشوارع دائمًا بأعلى أصواتهم أبيك أبيك، التي تعني مقانق من نوع «أبيك أوغلو»، المشهور بعدم استخدام لحوم الخيل أو الحمير مطلقًا. ومن اللحظة التي استمتع فيها أهل إسطنبول بأول سندوتشاتهم المحمصة خارج أول بوفيهات بالمدينة خلال أعوام ١٩٦٠، كانوا يمطرون بوابل من الإعلانات في كل مرة يذهبون فيها إلى السينما من شركات المقانق والفرانكفورتر التي تستخدم منتجاتها في تلك السندوتشات. أحد تلك الإعلانات الأولى، والذي كان هو نفسه من أوائل أفلام الكرتون التي أنتجت محليًّا، لا يزال عالقًا بذهني: تسير أبقار مختلفة إلى الفم العملاق لمطحنة لحم من النوع اليدوي، وتبدو على كل الأبقار تعبيرات الابتهاج، فهي في غاية السعادة لأنها تؤدي دورًا لخدمة الإنسانية وهي تهبط بالمظلات من السماء. ولكن ما هذا؟ إنه حمار، حلو، لذيذ، يبتسم بمكر، يخترق بشكل ما هذا القطيع من الأبقار المحمولة جوًّا. يضطرب الجمهور، بينما يصل الحمار إلى الفم العملاق لمطحنة اللحم، ولكن قبل أن يتحول إلى مجانق تخرج من ذلك الفم قبضة ضخمة لتلقي بالحمار بعيدًا في الهواء، ويؤكد لنا صوت نسائي أننا يمكننا شراء نوع كذا وكذا من المقانق ونحن ننعم «براحة البال».

في إسطنبول مثل أي مكان آخر، يأكل الناس الوجبات السريعة في الشوارع، لا لمجرد أن ذلك يوفر الوقت أو المال أو منافع أخرى، ولكن أيضًا، من وجهة نظري، للهروب من «راحة البال» تلك. للخروج عن التقليد الإسلامي، الذي كانت أفكاره عن الطعام جزءًا لا يتجزأ من أفكاره عن الأمهات والنساء والخصوصية المقدسة، ولكي تحتفي بحياة عصرية وتصبح من سكان المدينة، كان من الضروري أن تكون مستعدًا وراغبًا لأن تأكل طعاما حتى لو لم تكن تعلم أين أو كيف أو لماذا تم إعداده. لأن هذا الفعل الإرادي يتطلب إصرارًا، بل وشجاعة. كان أول من بادر بهذه المخاطرة الطلبة والعاطلون والساخطون وأولئك الأغبياء الذين كانوا على استعداد لحشو أفواههم بأي شيء سعيًا وراء البدع. تجمعت حشود هائلة في البداية عند مداخل ملاعب كرة القدم في شارع الاستقلال بالقرب من المدارس والجامعات، وفي أشد أحياء المدينة فقرًا. إن البهجة التي استحوذت عليهم عندما وجدوا أنفسهم مجتمعين سويًا هكذا (بالإضافة إلى الإثارة المتمثلة في رؤية الأجهزة الحديثة مثل الثلاجات ومواقد البيوتان) غيرت من عادات تناول الطعام ليس فقط بالنسبة لإسطنبول، ولكن في البلد ككل تقريبًا بين ليلة وضحاها. وفي عام ١٩٦٦، خلال مباراة تركيا وبلغاريا في إستاد علي سامي الخاص بنادي جالاطاسراي، أدى الدفع والاقتحام في منصة المقاعد الرخيصة للمدرج المفتوح الرخيص إلى اشتعال النيران في عربة أحد بائعي مقانق الفرانكفورتر وانتشرت ألسنة اللهب بسرعة، وأمام عيني المرعوبتين بدأ الحشد الهائل الذين كانوا يأكلون الفرانكفورتر في انتظار بدء المباراة ـ بدأوا يتأرجحون ويسقطون من الطابق الثاني ليحطموا آخرين أثناء سقوطهم نحو الموت.

رغم أنه كان من «العصرية» و«التحضر» أن تأكل طعامًا أعدته أيدٍ مجهولة في شوارع قذرة بعيدًا عن البيت، فهؤلاء الذين احتفوا من بيننا بهذه العادة في نفس اللحظة بالضبط كانوا ما يزالون يبحثون عن وسائل لتجنب الفردية الانعزالية التي جلبتها العصرية معها غالبًا. وقبل أن يجتاح جنون الشاورمة تركيا في السبعينيات، ليؤسس وبسرعة معيارا جديدًا، كان هناك جنون مشابه برغيف اللحم، وربما هناك اسم أفضل له هو «خبز بيتا العربي»، ولو أنه بعد عشرين سنة يمكن أن أرى أنه وصف في أحد المحلات باسم «بيتزا تركية»، (أما فيما يتعلق بما لو كانت كلمة (pide) وبيتزا مشتقتين أصلًا من كلمة واحدة، فهذا موضوع له حديث آخر)؛ ولكنها لم تكن بوفيهات إسطنبول ولا مطاعم الكباب التي جذبت البلاد إلى رغيف اللحم؛ كان هناك جيش جديد من الباعة ينزلق إلى شوارع المدينة لاحتلالها بصناديقهم المألوفة بيضاوية الشكل. فأنت الآن لست مضطرًا للذهاب إلى البوفيه في ركن الشارع لتملأ معدتك. فإن بائع رغيف اللحم سوف يظهر في مريلة بيضاء أينما تقف، وعندما يفتح صندوقه، سوف يخرج منه بخار دافئ يسيل له اللعاب حاملًا معه نكهة البصل المطبوخ

واللحم المفروم والفلفل الأحمر. كانت أمي تقول لتخيفنا «إنهم لا يعدون وجبات رغيف اللحم تلك من لحم الخيل، إنهم يعدونها من لحوم القطط والكلاب»، ولكننا كنا عندما ننظر إلى صناديق بائعي رغيف اللحم كل منها مزين بصور وأغصان يانعة وصور رغيف اللحم، وأسماء مدن مثل أنتيب، وأدانا كنا نستسلم للرغبة في أكلها.

وليس أفضل شيء في طعام شارع إسطنبول أن كل بائع مختلف عن الآخر، في تقديم ما هو متميز وتعقب كل مبتكر، ولكن أن كلًا منهم يبيع الأشياء التي يعرفها ويحبها. عندما أرى الرجال الذين يأخذون صحنًا ريفيًا ـ شيئًا أعدته لهم الأم أو الزوجة في المنزل ـ إلى الخارج لبيعه في شوارع المدينة الكبيرة، واثقين بأن كل شخص آخر سوف يحبه أيضًا، فإن ما تأكله ليس مجرد طعام شرقي من أرز ولحم وتوابل بالحمص، أو الكفتة المشوية أو بلح البحر المقلي أو المحشو، أو الكبدة الألبانية، ولكنه الجمال المبهج لمقاعدهم وعرباتهم المزخرفة، ذوات العجلات الثلاث. هؤلاء الرجال أقل مما كانوا يومًا ما، ولكن في وقت ما كانوا يجوبون شوارع إسطنبول، وحتى عندما يحتشد الزبائن من حولهم، فإنهم في أنفسهم ما زالوا يعيشون في العالم «النظيف» لزوجاتهم وأمهاتهم. وهناك نوع آخر من أطعمة الشارع قاوم الاتجاه نحو المنتج المصنعي المتماثل، وهو بالطبع «السمك والخبز»، في الأيام الماضية، عندما كان البحر نظيفًا، والسمك وفيرًا ورخيصًا، وكانت الأرصفة مليئة بسمك البينيت من البوسفور، كنت ترى بائعي «السمك والخبز» ليس فقط فوق القوارب ذات المجاديف المربوطة إلى الشاطئ، ولكن أيضًا في مراكز الحي وخارج ملاعب كرة القدم.

في الستينيات، كان أحد أصدقائي خلال فترة الطفولة مغرمًا بطعام الشارع، وكان يبتسم أحيانًا وفمه مليء بهذا الطعام، ويعلن في تحد جريء «الاتساخ هو الذي يعطيها نكهة طيبة!». وبقوله ذلك، كان يقدم دفاعًا ضد الحزن والشعور بالذنب من جراء أكل طعام تم إعداده بعيدًا عن مطبخ أمك.

وعندما كنت آكل وأستمتع بطعام الشارع، كان ما أشعر به بشكل أقوى هو الشعور بخطيئة الخلوة. وتلك المرايا التي يضعونها بطول جدران تلك الطاولات الطويلة الضيقة لتجعلها تبدو أعرض تجعلني أشعر وكأن خلوتي ازدادت اتساعًا أيضًا. وعندما كنت في الخامسة عشرة والسادسة عشرة، أتوقف في تلك الأماكن وأنا في طريقي لمشاهدة فيلم سينمائي بمفردي، كنت أنظر إلى نفسي واقفًا هناك، آكل الهامبورجر وأشرب اللبن الرائب، فأرى أني لم أكن وسيمًا، وأشعر بالوحدة والذنب والضياع في زحام المدينة الهائل.

٢٥ ـ عبّارات البوسفور

عندما أقوم بجولة على إحدى عبّارات إسطنبول لا أشعر أبدًا أنني أنتقل داخل المدينة، على العكس، أدرك مكاني داخلها، وأرى الطريقة التي تتوافق بها حياتي مع حياة الآخرين حولي. أعرف أن مكاني على شواطئ البوسفور والقرن الذهبي وبحر مرمرة، الكتل العظيمة من المياه التي تعطي إسطنبول شكلها. كل تلك المباني النوافذ والأبواب التي تعطي هذه المدينة شخصيتها، المباني التي تستمد مدلولاتها من مدى قربها أو بعدها عن تلك البحار والممرات المائية، ارتفاعاتها... الاتجاه الذي تطل منه على المنظر، وكل هؤلاء الذين يعيشون في بيوتها ويجوبون شوارعها لديهم نفس الإدراك: في ركن من عقولهم يعرفون كم هم قريبون أو بعيدون عن تلك المياه. أما بالنسبة إلى أولئك الذين يمكنهم رؤية تلك المياه من نوافذهم (فيما مضى لم يكونوا مجرد أقلية سعيدة)، فحينما ينظرون إلى عبارات المدينة وهي تروح وتجيء، يشعرون وكأن المدينة مركز، كل متكامل؛ يدركون أن كل شيء، إن آجلًا أو عاجلًا، سوف يصبح على ما يرام.

وهذا هو السبب في أننا عندما نخطو فوق إحدى تلك العبارات التي نشاهدها ليلًا ونهارًا، لكي ننتقل من جانب المدينة إلى الجانب الآخر، أو عندما نشرع في رحلة قصيرة، فإننا ننعم بمتعة النظر من الخارج إلى مكاننا في العالم الداخلي للمدينة. فإذا عدنا إلى الماضي أربعين سنة، كنت أنا وأخي على ظهر عبارة تتجه من جزر كاراكوي، ننتظر حابسين أنفاسنا لنرى أيّنا سوف يرى أولًا البنايات العالية لمنطقتنا، ونوافذ منزلنا. ولكي نتمكن من رؤية أفضل للشوارع التي نعرفها، والمباني العالية البارزة، ولوحات الإعلانات، كنا نصعد إلى سطح العبارة، إلى مكان قريب من منصة الربان، ولكن عندما تقع عيوننا عليها تسقط أرواحنا. فمن فوق سطح السفينة المتحركة، تبدو الشوارع التي قضينا فيها حياتنا بأكملها، وتلك البنايات العظيمة التي طالما رأيناها وحفرت أشكالها مجتمعة في ذاكرتنا، تلك اللوحات الإعلانية التي قرأناها

مرارًا وتكرارًا من الصباح حتى المساء، كل ذلك يبدو لنا من فوق سطح السفينة المتحركة شيئًا عاديًا، وأقل أهمية. كان الحماس الطفولي لرؤية شارعك الخاص ومنزلك الخاص عن بُعد (ولا زلت أشعر بهذا الحماس في كل مرة أخطو فيها فوق إحدى العبّارات) كانت تظلله فكرة كئيبة: لو كانت ملايين النوافذ في المدينة ومئات الآلاف من مبانيها كلها تشبه بعضها بعضًا، فإن حياتك تشبه حياة الآخرين أكثر مما يمكنك أن تتخيل على الإطلاق.

فإذا كان منظر المدينة من فوق سطح العبارة يذكرنا بمدى تشابهنا مع الآخرين، فإن منظر المدينة من إحدى تلك الملايين المتطابقة من النوافذ يخبرنا بالنقيض تمامًا؛ يوقظ فينا الرغبة لأن نكون مختلفين، أن نكون متفردين. فعندما كنا نشاهد عبارات المدينة تندفع في ممراتها المائية جيئة وذهابًا، وتتحرك جميعها كل منها في اتجاه بمفرده عبر وسط المدينة، كنا نشعر بالحرية. كان أعمامي وأبي يعلمون أسماء وأرقام كل السفن التي تصل إلى حوالي أربعين سفينة والتي كانت في نظري مراكب متطابقة الشكل. وكانوا يستطيعون التعرف عليها من صورتها الظلية حتى ولو من مسافة بعيدة جدًّا. كانت ماسورة مدخنة إحداها أطول قليلًا من الأخريات، أو لمجرد أنها مائلة أكثر قليلًا، كانت منصة الربان في بعضها أعلى قليلًا، أو أن مؤخراتها كانت أعرض قليلًا. وعندما كان أبي يخمن اسم ورقم عبارة تقترب رغم أنها ما تزال مجرد صورة ظلية في الأفق، كنا نسأله مذهولين أن يخبرنا بسرها. وسرعان ما نكتشف صعوبة التعرف عن بعد على هذه الاختلافات الدقيقة. كان أبي وأعمامي كل منهم له عبارة يعتز بها ويفكر فيها وكأنه عبارته الخاصة به، وعندما يرى هذه العبارة تشق مياه البوسفور يشعر بسعادة كما لو أنه رأى رقم حظه السعيد، وسرعان ما يشرع في إخبارنا نحن الأطفال عن تاريخ هذه العبارة وما يميزها. هل كنا قادرين على ملاحظة وإدراك الخطوط الدقيقة لمدختنها، والأناقة في منحنياتها؟ هل نستطيع أن نرى كيف كانت تجنح بخفة إلى الارتفاع عندما تركب تيار الماء؟ وعندما تقترب العبارة جدًّا من الشاطئ، وعندما تستدير حوْل مرسى أكينتيبورنو حيث كنا نقف، كنا جميعًا نلوح بأيدينا إلى الربان. في تلك الأيام كان هناك مسئول رسمي يقف على المرسى ويلوح بأعلام خضراء وحمراء إلى عبارات المدينة.

كانت هذه العبارات تدور بالفحم، ومن مداخنها تتصاعد أدخنة كثيفة سوداء. وفي الأيام التي لا تنشط فيها الرياح، كان هذا الدخان القاتم يعلق في السماء متتبعًا منحنيات رحلة العبارة في البوسفور. في أيام طفولتي وشبابي عندما كنت أحلم بأن أصبح رسامًا، وبعد أن أنتهي من رسم منظر طبيعي للبوسفور بالألوان المائية، كانت قمة السعادة في إضافة الدخان الذي يندفع من العبارات وينتشر عبر السماء.

وجريًا على عادة أبينا وأعمامنا، جعل كل منا، أخي وأنا، لنفسه علامة يميز بها عبارة معينة، كنا نبتهج ابتهاجًا عظيمًا عندما نراها، وأينما نراها، وكان كل منا يبلغ الآخر برؤيتها، كانت كل منها تقريبًا تبلغ نفس أعمارنا، وكانت تتنقل بين البوسفور والجزر منذ أعوام ١٩٥٠. كانت عبارتي هي «الباشابختش» التي جيء بها من ليفربول، ويمكن أن نميزها عن أختيها بمدخنتها المستوية، وفي إحدى أمسيات الصيف في عام ١٩٥٨، امتثالًا لطلب عمي من ربانها، أطلقت نفيرها مرتين وهي تمر أمام منزلنا في هايبلیادا. كان عمي قد قابل الربان في اليوم السابق على ذلك، وتحدث معه فيه، ونبهني مسبقًا، وقضيت اليوم كله أنتظر في قلق قبل حلول المساء الذي سوف تمر فيه الباشابختش أمامنا. وفي وقت مبكر من تلك الأمسية الصيفية، عندما نظرت عبر شجر الأناناس، ورأيت السفينة تبزغ للعيان من بين أنوار الجزيرة خلفها، اندفعت نحو الشاطئ لأنتظر وأنا أرتعش على قمة مدرج الحديقة. لن أنسى أبدًا صوت نفيرها الذي أطلقته مرتين عندما كانت بين الجزيرتين كان النفير في المرة الأولى كئيبًا، وفي الثانية غاضبًا في المكان الذي توقعته تمامًا. تردد صدى صوت النفير الذي جاء من عمق العبارة بين الجبال والجزر في الليل الساكن من الضجيج والرياح، ثم كان هناك صمت، وللحظة كنت مع الطبيعة كلها، مع العالم كله، كأنه كان حلمًا، قبل أن أسمع الصيحات قادمة من على بعد عشرين ياردة، من منضدة وسط الأشجار بجوار المطبخ حيث كانت عائلتي الكبيرة (جدتي وعمي وأمي وأبي والآخرون) يتناولون العشاء، صيحات إطراء للعبارة التي أرسلت تحياتها لي. وما أزال أرى الباشابختش من نوافذ مكتبي مرة أو اثنتين في اليوم.

ورغم أن الباشابختش كانت تقوم برحلات إلى الجزر وجيئة وذهابًا على شواطئ البوسفور منذ خمسين عامًا وحتى الآن، فإن الشعور بالاستمرارية والأناقة التي كانت العبارات تعطيه لنا يختفي تدريجيًا. حيث أُغلقت العديد من أرصفة المراسي على البوسفور، تحول بعضها إلى مطاعم، وقليل من المراسي الأخرى تم تحطيمها بلا رحمة وإزالتها. أما بالنسبة للعبارات التي كان أعمامي وأبي يعرفونها من أرقامها وخيالاتها، فيما عدا واحدة أو اثنتين تحولت، إلى مطاعم للسائحين، فقد رحلت جميعها، اختفت، أو تم إرسالها إلى ساحة النفايات. ولكن لا تزال هناك بعض العبارات القديمة العاملة في البوسفور، ولا يزال هناك مئات الآلاف من المسافرين الذين يتراصون على جوانبها ويراقبون المدينة وهي تنساب أمامها بيتًا بيتًا، الذين يصعدون إلى سطح العبارة ليستنشقوا هواء البوسفور المنعش، والذين يجلسون في هذه العبارات يشربون الشاي وهم في طريقهم إلى أعمالهم كل صباح. وخلف عبارات البوسفور التي يمكن أن أراها من مكتبي، خاصة في أيام الشتاء، أرى أعدادًا كبيرة من البقع البيضاء المرحبة، إن النوارس بارعة في الإمساك بالـ«سميط» أو حلقات الخبز بالسمسم وفتات الخبز التي تلقى إليها. فهناك

دائمًا شخص ما على إحدى عبارات البوسفور يلقي في الشتاء كسرات الخبز إلى النوارس. وما في طريقه إلى الاختفاء هو العلاقات الشخصية، بين فرد وفرد، التي كانت تصنعها تلك العبارات مع الناس الذين لم يكونوا يرونها كسفن، ولكن كشخصيات. في الماضي، عندما كانت تلك العبارات ذات الطوابق الثلاثة تمر أمام المنازل المبنية على الشاطئ مباشرة، فالربان في السطح الأعلى قد تلتقي عيناه بعيني ربة بيت مستغرقة في أحلام اليقظة وهي تذكي النار في موقدها. والآن يسافر الركاب في مراكب سريعة تم جلبها من النرويج، وهي جميعها من الداخل تشبه دور السينما الصامتة الخالية من الهواء، لا يطلون من النوافذ ولكن ينظرون إلى التليفزيون بالداخل.

أحب سفن البوسفور إلى أبعد الحدود عندما ترسو ليلًا على رصيف المرسى. وإذا كنا جالسين في أحد البارات، بجوار المرسى، فإن السفن سوف تدس أنفها العالي الطويل في محادثاتنا مثل أب سلطوي فضولي، أو هكذا نفكر ونحن ننظر من وقت إلى آخر ناحيتها. آنذاك، بينما يدخن الربان سيجارة في كابينته، يقوم الطاقم بغسل السطح. وإذا كان الوقت متأخرًا جدًّا، وحارًّا، فإن أحد أفراد الطاقم يكون نائمًا في بيجامته على دكة على رصيف المرسى، الذي يركض فوقه الآلاف طوال اليوم، بينما يجلس آخر على الدكة المقابلة ويدخن سيجارة وهو يحملق في ظلام البوسفور. في ذلك الوقت من الليل فإن الصمت والعبارة مشدودة بالحبال إلى المرسى يستدعيان إلى الذاكرة صورة شخص جميل نائم يتمتع بصحة جيدة.

٢٦ ـ الجُزر

بعد أن وُلدت بأسبوع، أُخذت إلى هايبيليادا؛ وهنا قضيت صيف ١٩٥٢. كانت جدتي تملك بيتًا كبيرًا من طابقين تحيط به حديقة، في وسط الغابة، وقريبًا جدًّا من البحر. وبعد عام التقطت لي صورة فوتوغرافية وأنا أخطو أولى خطواتي في شرفة هذا المنزل التي كانت فسيحة للغاية. وفي عام ٢٠٠٢، وهو نفس تاريخ هذه المقالة، استأجرت منزلًا في هايبيليادا، مثل الذي كان لديّ من قبل، لم يكن بعيدًا عن البيت الذي عشت فيه وأنا طفل. قضيت العديد من الأصياف الخمسين التي مرت منذ ذلك الوقت وحتى الآن أكتب روايات عديدة على جزر الأمراء بورجاز، وبويوكادا، وسيديفادا، بالإضافة إلى هايبيليادا. وهناك في شرفة ذلك البيت الأول في هايبيليادا ركن على الحائط قمت أنا وأولاد عمي بوضع علامات عليه تبين أطوالنا في كل صيف. وعلى الرغم من أن ذلك البيت قد تم بيعه بعد سلسلة من الضغائن العائلية، وفشل المشروعات التجارية، ونزاعات الميراث، ما زلت أذهب لرؤية ذلك المنزل من حين إلى آخر، لأبحث عن العلامات التي وضعناها على ذلك الحائط لنعرف كم كبرنا.

كان صيف إسطنبول يبدأ بالنسبة لي مع الرحيل إلى الجزر. وقبل أن يحدث هذا لا بد أن تُغلق المدرسة بعد انتهاء العام الدراسي، وتكون مياه البحر دافئة بما يكفي للاستحمام ولا بد أن ينخفض سعر الكريز والفراولة بقوة. وفي أيام طفولتي كانت الاستعدادات للرحيل إلى الجزر تستغرق وقتًا أطول مما تستغرقه اليوم. ولأنه لم تكن هناك ثلاجة في منزل الجزيرة ففي تلك الأيام كانت الثلاجة تعد ترفًا غربيًّا غاليًا. كانت جدتي تقوم في البداية بإذابة الثلج المتراكم على ثلاجة نشانتاشي، ثم يأتي الحمالون إلى البيت ويغلفونها بالخيش ثم بواسطة الروافع والبكرات يرفعونها فوق أكتافهم؛ وتُغلف كذلك القدور والقلايات بأوراق الصحف، وتوضع للسجاجيد كرات النفتالين وتُلف، ومع ذلك الهدير المستمر لغسالة الملابس والمكنسة الكهربائية والمجادلات وأعمال الإصلاح، كانت المقاعد وقطع الأثاث الخشبية وستائر البيت

الشتوي تغطى بأوراق الصحف لحمايتها من شمس الصيف. وبعد ما ننتهي من كل ذلك، نصعد في النهاية فوق إحدى تلك العبارات التي كنا نعرف شكلها المميز بمجرد رؤيتها عن بعد، أكون أنا حينئذ قلقًا بشكل لا يحتمل. تلك الرحلة التي تستغرق تسعين دقيقة، ونقوم بها في بداية كل صيف، كنت أشعر وكأنها لن تنتهي. وبينما نستنشق هواء البحر البارد، ورائحة الطحالب والربيع، كنت أنا وأخي نسير بطول العبارة مرة أو مرتين، ثم نتوسل إلى جدتي أو أمي أن تشتري لكل منا صودا من أحد البائعين ذوي القمصان البيضاء الذين يجولون على سطح السفينة بصوانيهم، ثم نذهب بعد ذلك إلى أسفل للتحاور مع طباخنا الذي يكون منتظرًا بجانب الحقائب والصناديق والثلاجة، وعندما تتوقف العبارة أولًا في كينالي وبورجاز كنا نراقب الحبال وهم يربطونها، وكذلك ما يجري على الرصيف، ونعطي اهتمامًا بالغًا لكل تفصيلة من هذه التفاصيل.

لكل مدينة صوت لا يمكن أن يُسمع في غيرها، صوت يعرفه جيدًا كل هؤلاء الذين يعيشون في المدينة ويتشاركون فيه كأحد الأسرار. صفارة المترو في باريس، وطنين الدراجات البخارية في روما، والأزيز الغريب في نيويورك ولإسطنبول أيضًا صوت يعرفه جميع سكانها بشكل حميم، إنه الطنين المعدني الذي ظلوا يسمعونه على مدى ستين عامًا والذي يحدث كلما رست إحدى العبارات على أي من المراسي الخشبية المطوقة بإطارات السيارات. وعندما تصل العبارة في النهاية إلى هايبيليادا، كنا نندفع أنا وأخي عبر رصيف المرسى إلى الجزيرة غير معيرين اهتمامًا لنداءات جدتنا وأمنا أن نأخذ حذرنا حتى لا تزل أقدامنا أو ننزلق.

في منتصف القرن التاسع عشر بدأت الطبقات الغنية والشرائح العليا من الطبقة المتوسطة بمدينة إسطنبول تقوم برحلات إلى الجزر، وبناء بيوت صيفية عليها. وحتى نهاية القرن الثامن عشر لم تكن تقوم بتلك الرحلة سوى مراكب ضخمة ذات مجادفين، والتي كانت تستغرق نصف يوم من شاطئ منطقة «طوفان». وقبل ذلك، كانت الجزر تستخدم كمنفى للمهزومين من الأباطرة ورجال السياسة البيزنطيين؛ وفيما عدا السجون والأديرة والرهبان ومزارع الكروم وقرى صغيرة من قرى الصيادين، كانت تلك الأماكن غير آهلة. ومنذ بداية القرن التاسع عشر، بدأت الجزر تستخدم كمنتجعات صيفية لأهل إسطنبول من المسيحيين والشوام، بالإضافة إلى هؤلاء المتصلين بالسفارات المختلفة في المدينة. وفي عام ١٨٩٤ بعد أن دخلت العبارات البخارية الإنجليزية الصنع في الخدمة اليومية خلال فصل الصيف، انخفض زمن الرحلة بين إسطنبول وبويوكادا إلى ما بين ساعة ونصف وساعتين. ومع وصول السفن «الإكسبريس» في أعوام ١٩٥٠، أصبح أغنياء إسطنبول قادرين على العودة إلى جزرهم كل مساء في خمس وأربعين دقيقة بون شاسع بين ذلك

وبين رحلة نصف اليوم التي كان الأباطرة وزوجاتهم والأمراء البيزنطيون يستغرقونها بواسطة مركب بمجاديف ربما مرة واحدة في العمر، هذا فضلًا عمن يمكن أن يصبحوا ملوكًا والذين كادت تخرج عيونهم بعد محاولة فاشلة للاستيلاء على العرش. وفي أعوام ١٩٦٠ و١٩٧٠، عندما لم يكن أغنياء إسطنبول قد اكتشفوا بعد أنتاليا وبودروم أو الساحل الجنوبي، كان من الصعب للغاية أن تجد مكانًا فوق عبارة مسائية مسافرة من كاراكوي، حتى إن الرجال ذوي الشأن كانوا يرسلون أحد الخدم ليحجز مكانًا، ثم يتخلى عنه لسيده المحترم لدى وصوله. وسواء كانوا يهودًا أو مسيحيين أو مسلمين، لم يكن من المحتمل أن تجد من بين أعضاء طبقات المدينة الثرية من هم معتادون على القراءة، فكانوا يقطعون الوقت في التدخين والنظر إلى البحر وبعضهم إلى البعض، ومن ثم كان من الممكن أن تقوم هذه الناقلات الوسيطة بإثراء الرحلة عن طريق تنظيم مسابقات لوتارية أو بيع أوراق اليانصيب. وكانت الجوائز ثمرات أناناس ضخمة أو زجاجات الويسكي، وكلاهما من رموز الرفاهية، والتي لم تكن متاحة في العموم. وأذكر عودة عمي إلى منزل هايبليادا ذات مساء مبتسمًا وممسكًا بسرطان بحر ضخم فاز به.

منذ بداية أعوام ١٩٨٠، عندما أصبح بحر مرمرة ملوثًا، لم تعد أكبر الجزر بويوكادا تدريجيًّا مكانًا يتجول فيه الأغنياء في المساء، متباهين بصورة طائشة بأوراق اعتماد هذه الطبقة المتمثلة في ملابسهم الأوروبية. بعد ظهيرة يوم في صيف عام ١٩٥٨ ركبنا أحد اليخوت الزاهية الألوان الذي أخذنا ومعنا أمنا وأبونا إلى حفلة على شواطئ بويوكادا. أذكر أني رأيت نساء جميلات مستلقيات بطول الشاطئ في لباس البحر، يدلكن أجسادهن بالزيوت، ورجال أغنياء يرحبون بعضهم ببعض ويتمازحون بثقة بالغة، وخدم يرتدون معاطف بيضاء يقدمون لهم المشروبات وخبزًا بالجبن أو الكافيار فوق صواني. كانت هايبيليادا هي المقر الرئيسي للأكاديمية البحرية، وكانت المفضلة من جانب عائلات العسكريين وكبار الموظفين الحكوميين، وربما كان هذا هو السبب في أن بويوكادا بدت دائمًا بالنسبة لي أكثر ثراءً؛ فبينما كنت أجول في شوارعها أنظر إلى الجبن المستورد من أوروبا والويسكي المتداول في السوق السوداء، وأستمع إلى الموسيقى والثرثرة المبتهجة الصادرة من النادي الأناضولي، كنت أشعر أن هذا هو المكان الذي يقضي فيه «الأغنياء حقًّا» أوقاتهم. كان ذلك في طفولتي، عندما دعاني الخجل والطمع إلى ملاحظة كل درجات الاختلاف بين قدرة محرك خارجي بقوة الحصان ومحرك آخر، بين الرجال النبلاء الذين يصعدون العربات التي تجرها الخيول بعد وصولهم وأولئك الذين يسيرون، وبين النساء اللائي خرجن للتسوق وأولئك السيدات الأنيقات اللائي لديهن من يقوم بهذا العمل من أجلهن.

وفيما عدا قصورهم الفخمة، وحدائقهم الجميلة وأشجار النخيل والليمون، فإن الشيء الذي يضفي على هذا المنتجع من الجزر جوًّا مختلفًا بكل ما في الكلمة من معنى عن بقية إسطنبول هو عرباتهم التي تجرها الخيول. عندما كنت طفلًا كنت أبتهج أيما ابتهاج كلما سُمح لي بالجلوس بجوار السائق؛ وعندما كنت ألعب في حديقتنا كنت أقلد الأجراس التي على اللجام وصوت نقر الحدوة وإيماءات السائق. وبعد أربعين عامًا كنت ألعب نفس الألعاب مع ابنتي على تلك الجزر نفسها. العربات التي تجرها الخيول هي نفسها اليوم كما كانت آنذاك، رخيصة، هادئة وعملية، ولكي تحبها لا بد أن تتقبل الرائحة النفاذة لروث الخيل في الأسواق والشوارع المزدحمة وأماكن وقوفها. وأن تتعلم، حتى، أن تحبها بما يكفي لكي تبحث عنها، لدرجة أنه عندما تكون في أثناء رحلة، ويقوم الحصان المتعب (وأحيانًا يكون قد ضرب بقسوة بالسوط) برفع ذيله بأناقة ليسقط شحنة حارة يصعد منها البخار على الشارع، سيكون لديك من الصفات الطفولية السعيدة ما يكفي لكي تبتسم.

وحتى بداية القرن التاسع عشر كانت الجزر ملاذًا شتويًّا بالدرجة الأولى للقساوسة اليونانيين، والنُساك والصيادين. وبعد ثورة عام ١٩١٧، بدأ أبناء روسيا البيضاء في الاستيطان في بعض الجزر، وبدأت القرى تنمو، وتمتلئ بالمطاعم والنوادي الليلية التي تجذب الأبصار. وتم إنشاء أكاديمية هايبليادا البحرية، وكذلك عدة عيادات طبية لمرضى السل؛ وانتقلت الجالية اليهودية في المدينة بشكل جماعي إلى بويوكادا، والجالية الأرمنية إلى كينالي. وتلا ذلك تدفق عدد كبير من الناس للعمل في مجال خدمة السائحين، ورغم أن الجزر أصبحت أكثر ازدحامًا، فإن طابعها الأساسي المميز لم يتغير.

ومنذ وقوع زلزال «إزمت» القوي في عام ١٩٩٩، وشعور السكان به على الجزر، أصبح معروفًا بصورة واسعة أن الزلزال الكبير التالي من المحتمل جدًّا أن يقع في وقت قريب جدًّا، بدأت الجزر تخلو من السكان بصورة تدريجية. أحب أن أتخيل تلك الجزر في الخريف، عندما تعيد المدارس الابتدائية والمتوسطة فتح أبوابها، وينتهي فصل الصيف المزدحم، فيتاح لي الاستمتاع بحزن الحدائق الخالية، أحب أن أتخيل الأمسيات المبكرة والشتويات.

في العام الماضي، في أحد تلك الأيام الخريفية جدًّا، كنت أتجول بين الحدائق الخالية وشرفات هايبيليادا عندما تذكرت كيف كنت كطفل ألتهم التين والعنب الذي لم تنجح العائلات في جمعه قبل العودة إلى إسطنبول. كان فرحًا كئيبًا أن أدخل حدائق العائلات الخالية، والتي عرفناها عن بعد، حيث لم تتح لنا الفرصة أبدًا للتعرف بها وأن أتسلق سلالمها وأتأرجح على أرجوحاتها، وأرى العالم من شرفاتها. بعد هذه الجولة في العام الماضي التي تشبه كثيرًا جدًّا

الجولات التي قمت بها وأنا طفل، واثبًا من سور إلى سور، ذهبت إلى بيت عصمت باشا، الذي زرته مرة واحدة فقط من قبل ذاكرة مبهمة حول قدومي مع أبي منذ خمسة وأربعين عامًا والرئيس الأسبق يرفعني على حجره ليقبلني. أصبحت جدران هذا البيت الآن مزينة بالصور الفوتوغرافية الملتقطة من أيام الباشا كسياسي ورجل دولة، جنبًا إلى جنب مع الصور الفوتوغرافية لأيام العطلة، وهو يقفز إلى البحر من مركب ذي مجدافين مرتديًا لباس بحر أسود اللون بحمالة واحدة. وكان ما أثار أعصابي هو الصمت والفراغ اللذان أحاطا بالمنزل كما هو المعتاد لنهاية الصيف في هايبليادا. كانت أحواض الاستحمام في البيت والأحواض ولوازم المطبخ، والبئر، وصهريج الماء، وأغطية الأرضيات، والدواليب القديمة، وحليات النافذة وتفاصيل أخرى كثيرة جدًّا وسط رائحة تصيب بالغثيان من العفن والتراب والصنوبر كل شيء ذكرني ببيت العائلة الذي لم نعد نملكه. ،

كل صيف في نهاية أغسطس وبداية سبتمبر تطير أسراب طائر اللقلق نحو الجنوب من البلقان في خط مستقيم فوق الجزر. الآن، وكما كنت في طفولتي، أذهب إلى الحديقة لأتعجب من الصبر والثبات الغامضين في الرفرفة غير المسموعة لأجنحة تلك الطيور المهاجرة. عندما كنت طفلًا كان يمر أسبوعان على مرور السرب الأخير عندما نبدأ في عودتنا البائسة إلى إسطنبول. وبمجرد وصولنا البيت كنت ألتقط ورق الصحف الذي تغير لونه من تعرضه لأشعة الشمس من فوق ألواح النوافذ الزجاجية. وبينما أقرأ الأخبار القديمة التي تكون قد مرت عليها ثلاثة أشهر، أشعر بنشوة وأفكر كم كان الوقت يمر ببطء شديد.

٢٧ـ الزلزال

استيقظت بين منتصف الليل والفجر في الثالثة صباحًا، كما اكتشفت فيما بعد مع الارتجاجات الأولى. كان اليوم هو السابع عشر من أغسطس ١٩٩٩، كنت في غرفة مكتبي في منزلنا الحجري في سيديف، الجزيرة الصغيرة المجاورة لجزيرة بويوكادا، وكان سريري، الذي كان على بعد ثلاث ياردات من مكتبي، يتأرجح بعنف مثل قارب تجديف وسط عاصفة في البحر. وجاء زئير مرعب من تحت الأرض، بدا لي أنه يأتي من تحت فراشي مباشرة. وبدون أن أتوقف لأبحث عن نظارتي، اندفعت بشكل غريزي أكثر منه عقلاني خارج البيت وبدأت أجري.

بالخارج، وراء أشجار السرو والصنوبر أمامي مباشرة، وبين أضواء المدينة البعيدة، وعلى سطح البحر، كان الليل يرتج بعنف وبسرعة، وكأنما كل شيء كان يحدث في نفس اللحظة. وبينما كان جزء من عقلي يسجل الزلزال بكل عنفه، ويستمع إلى الضوضاء القادمة من الأرض، كان ثمة جزء آخر يشعر بالتشوش والاضطراب، ويسأل، لماذا بدأ كل شيء يطلق النار في هذا الوقت من الليل؟ (ربما تسببت القنابل، والاغتيالات، وغارات منتصف الليل في سنوات ١٩٧٠، في أن أربط بين طلقات النار والكارثة الحالية). وفيما بعد، فكرت كثيرًا، دون أن أنجح في الوصول إلى فهم، ما الذي بدا لي مشابهًا تمامًا لطلقات البنادق الآلية.

استمرت الهزات الأولى لمدة خمس وأربعين ثانية، وقضت على ثلاثة آلاف نسمة؛ وقبل أن تنتهي، كنت قد صعدت السلالم الجانبية إلى الطابق العلوي حيث كانت زوجتي وابنتي نائمتين. كانتا قد استيقظتا وانتظرتا في الظلام خائفتين، لا تعرفان ماذا تفعلان. كانت الكهرباء قد انقطعت. ونزلنا معًا إلى الحديقة وصمت الليل يغلفنا. كان الزئير المرعب قد توقف، وبدا وكأن كل شيء حولنا ينتظر في خوف. الحديقة، الأشجار، تلك الجزيرة الصغيرة المحاطة بالصخور المرتفعة صمت في هدوء الليل الأشبه بالموت، إلا من الصرير الخافت لأوراق

الأشجار، ودقات قلبي العنيفة، التي كانت تحدثني بشيء مرعب. وفي الظلام تحت الأشجار، كنا نتهامس بتردد غريب خوفًا، ربما، من زلزال آخر مفاجئ. وقد تبعت هزات قليلة خفيفة؛ لم تثر فينا الرعب. وفيما بعد، وأنا راقد على الأرجوحة المعلقة وابنتي الصغيرة التي كانت في السابعة من عمرها تنام على حجري، سمعت سارينات عربات الإسعاف قادمة من شاطئ كارتال.

وفي الأيام التالية، خلال تعاقب لا ينتهي لتوابع الزلزال، استمعت إلى العديد من الناس يعيدون رواية حركاتهم أثناء تلك الثواني الخمس والأربعين الأولى القاتلة. عشرون مليونًا شعروا بالهزة الأولى، وسمعوا ذلك الهدير القادم من أعماق الأرض، وفيما بعد، عندما التقوا بعضهم ببعض، لم يتحدثوا عن الخسائر الهائلة والمذهلة، وإنما عن تلك الثواني الخمس والأربعين. كثير منهم قالوا: «لا يمكنك أن تفهم هذه التجربة إلا إن عشتها».

خرج أحد الصيادلة سليمًا من بناية سكنية كانت قد انهارت وأصبحت حطامًا، وكان ما قاله يتسق مع شهادة اثنين آخرين خرجا أيضًا سليمين من نفس البناية؛ فلم يكن يهلوس. قال إن البناية التي كانت ترتفع خمسة طوابق قد قفزت في الهواء شعر بذلك بكل وضوح ثم وقعت مرة أخرى في مكانها وانهارت. استيقظ البعض ليجدوا أنفسهم يترنحون وبيوتهم تترنح أيضًا بطريقة عبثية من جانب إلى آخر؛ وبينما بدأت الأبنية تتساقط راح السكان يستعدون للموت، ولكن عندما كانت البناية المجاورة تقع مع جارتها، وجد هؤلاء الناس أنفسهم يلتصقون بركن شيء ما، أي شيء من أي نوع. وتلمسًا للإنقاذ، ألقوا بأنفسهم بعضهم في أحضان بعض؛ وقد ثبت حدوث ذلك فيما بعد عند إخراج بعض الجثث من الحطام. كل شيء الأواني، التليفزيونات، الدواليب، الحقائب المدرسية، الحلي، المعلقات على الجدران انخلعت بقوة من مراسيها، وكذلك الأمهات والأبناء والأعمام والجدات، الذين راحوا يبحثون بجنون بعضهم عن بعض، واصطدمت بهم أشياء لا يعلمون أيها من أشيائهم الخاصة، ويرتطمون في جدران جديدة لا يعرفونها. تلك الجدران، التي تغيرت أشكالها في لحظة، لتدمر كل أشيائهم، الأثاث المقلوب، سحب الغبار والظلام كل هذا حوّل البيوت إلى أماكن مختلفة تمامًا، وتسببت في أن تفقد ما تحمله، رغم أنه خلال حيز الخمس والأربعين ثانية استطاع البعض أن يجري عابرًا بضعة مجموعات من درجات السلالم والهرب إلى الشارع قبل أن تسقط البناية.

سمعت قصصًا عن أجداد وجدات رقدوا في أسرتهم بانتظار الموت، وعن أناس خرجوا إلى ما ظنوا أنه شرفة الطابق الرابع ليجدوا أنفسهم في شرفة الطابق الأرضي، وعن أناس كانوا يفتحون ثلاجاتهم في لحظة الرجات الأولى فاندفع من أفواههم ما كانوا يضعونه فيها قبل أن

تكون لديهم الفرصة حتى لمضغها. وأبلغ عدد كبير من الناس أنهم كانوا مستيقظين ويقفون في مكان داخل بيوتهم قبيل أول هزة. وأبلغ آخرون عن مجاهدتهم رغم الظلام حتى تغلب عليهم الخوف من الرجفة العنيفة ووقعوا على الأرض، لا يجرؤون على تحريك عضلة واحدة. وقليل جدًّا من الناس ادعوا أنهم لم يقوموا حتى من أسرتهم؛ بابتسامات مسالمة، أخبروني أنهم وضعوا الملاءات على رؤوسهم وسلموا أمرهم لله وكثير من الموتى وجدوا في هذا الوضع.

معظم تلك القصص وصلتني عن طريق الكلام الشخصي، أو عبر شبكات الثرثرة السريعة لإسطنبول؛ لم يكن الناس يتحدثون عن شيء سوى الزلزال طوال اليوم. في الصباح التالي للواقعة، كانت كل محطات التليفزيون الخاصة الكبرى قد أرسلت فرق تصوير بالهليكوبتر إلى المناطق المنكوبة؛ وراحوا يصورون تصويرًا مستمرًا. كانت الخسائر قليلة للغاية في جزيرتي الصغيرة، وفي كل الجزر الأكبر والأكثر ازدحامًا حولنا، لكن المركز السطحي للزلزال كان على بعد خمسة وعشرين ميلًا فقط في خط مستقيم. وعلى الشاطئ المواجه لنا مباشرة، انهارت العديد من المباني التي كانت سيئة البناء ومات كثير من الناس. وطوال اليوم، في سوق بويوكادا، ساد صمت يغلفه شعور بالذنب. ولم أستطع تقبل حقيقة أن الزلزال كان قريبًا هكذا وأنه قضى على حياة كل هذا العدد من الناس، وأنه ضرب أماكن قضيت فيها سنوات كثيرة من طفولتي، وزاد هذا الشعور بعدم التصديق من خوفي.

كان أشد الأماكن تعرضًا للدمار هو خليج «أزمت». وهذا الخليج يأخذ شكل الهلال، ولو كان لنا أن نتخيله في وضع الهلال الموجود على العلم التركي، فإن مجموعة الجزر التي تنتمي إليها جزيرتي الصغيرة تكون واقعة في مكان النجمة. وكنت قد أُحضرت إلى إحدى تلك الجزر بعد ولادتي بأسبوع، وعلى مدى الخمسة والأربعين عامًا التالية كنت قد زرت وعشت في العديد منها، وفي أماكن مختلفة كثيرة على الخليج. مدينة يالوفا، والتي أحبها أتاتورك كثيرًا بسبب ينابيعها الحرارية وكانت مشهورة أثناء طفولتي بالفندق الغربي، أصبحت الآن حطامًا. ومصنع البتروكيماويات الذي كان أبي مديره في وقت من الأوقات أتذكر عندما كان مجرد حقل، وكيف راحت المباني تنبثق في الرقعة الخالية، هذا المصنع كان يحترق. المدن الصغيرة حول الخليج الهلالي الشكل، قرى كنا نزورها في رحلات بالسيارة أو في زورق آلي عندما نذهب للتسوق، كان كل الشريط الساحلي مليئًا بالبيوت السكنية الضخمة، بينما المناطق التي وصفتها بمشاعر حزينة في روايتي (The Silent House) «البيت الصامت»، كانت قد تحولت فيها بعد إلى منتجعات صيفية ضخمة. والآن كان الكثير من هذه المباني قد دمرت تمامًا أو أصبحت غير صالحة للسكنى. وإن كان عقلي لمدة يومين رافضًا

لتقبل كل هذا، يجاهد لإنكار ضخامة الكارثة، فربما كانت الرواية التي كنت أعمل عليها في ذلك الوقت هي السبب. فمن أجلها لم أكن أريد أن أترك جزيرتي الصغيرة، حيث كانت الحياة مستمرة بصمت كما كانت من قبل.

وفي اليوم الثاني، لم أستطع أن أمسك نفسي أكثر من ذلك. في البداية عبرنا إلى بويوكادا في زورق آلي صغير، ثم أخذنا إحدى العبارات التي كان لها مواعيد منتظمة إلى يالوفا، على الشاطئ المقابل، وهي رحلة تستغرق ساعة. لم يطلب أحد مني أو من صديقي الذي كان يصحبني، مؤلف كتاب بعنوان «في مدح الجحيم» (In Praise of Hell)، أن نقوم بهذه الرحلة؛ لم يكن أينا ينوي أن يكتب عما رأيناه أو حتى أن يخبر أحدًا به. لم يكن يحركنا إلا الرغبة في الاقتراب من الموت والدمار، أن نترك جزرنا الصغيرة السعيدة وأن نراقب، أو ربما نتخفف من الرعب. في العبارة، كما في كل مكان آخر، كان الناس يقرءون الصحف ويتكلمون بأصوات خافتة عن الزلزال. قال مدير مكتب البريد المتقاعد الجالس إلى جوارنا إنه كان لديه محل صغير في بويوكادا يبيع منتجات الألبان من يالوفا، حيث يعيش. والآن، بعد يومين من الزلزال، كان عائدًا إلى البيت ليرى إن كانت هناك أية دواليب أو أية أثاثات أخرى قد انهارت بشكل خطير.

كانت يالوفا ذات يوم مدينة صغيرة شواطئها تحدها الأشجار، وتمد إسطنبول بالفاكهة والخضر من مروجها. وعلى مدى السنوات الثلاثين الماضية، تراجعت الخضرة أمام الطين والأسمنت؛ وقطعت أشجار الفاكهة لتحل محلها آلاف الأبنية السكنية؛ وتضخم زوار الصيف للمدينة إلى ما يقرب من نصف مليون. وفي اللحظة التي وضعنا فيها أقدامنا في المدينة رأينا أن تسعة من عشرة من تلك البنايات الإسمنتية الضخمة إما قد أصبحت أطلالًا أو كانت مدمرة بشكل سيئ لدرجة تعوق دخولها. وسرعان ما رأينا استحالة الحلم الذي كنا نغذيه في سرنا وهو أننا قد نتمكن من مساعدة شخص ما، أن نمسك بركن من الحطام ونساعد في رفعه، بعد يومين لا يمكن أن تكون هناك أية حياة تحت الحطام. والقليل الذي يمكن أن يكون موجودًا لا يمكن الوصول إليه إلا بمساعدة الفرق الألمانية والفرنسية واليابانية التي جاءت بالخبراء الضروريين. والأهم من كل ذلك، أن تأثير الكارثة كان شاملًا لدرجة أنه دون أن يأخذك أحد من ذراعك ويطلب منك خدمة معينة، فمن المستحيل أن تعرف ماذا يمكنك أن تفعل.

كان هناك الكثير من الناس مثلنا، يهيمون في ذهول، ذهابًا وإيابًا في الشارع: سرنا معهم بين البنايات المنهارة، والمقلوبة، والمدمرة؛ والعربات التي سحقتها الحجارة المتساقطة؛ والجدران المقلوبة، وأعمدة الكهرباء والمآذن؛ ندوس على حطام من الأسمنت والزجاج المكسور وأسلاك التليفون والكهرباء التي تغطي كل الشوارع. وفي الحدائق الصغيرة، ورقع الأراضي

الخالية، وحدائق المدارس، رأينا خيامًا منصوبة. رأينا جنودًا، بعضهم يمنع المرور في بعض الشوارع، وبعضهم يلتقطون الحطام. رأينا الناس يهيمون على وجوههم في ذهول، ينظرون إلى العناوين التي لم تعد موجودة، أناس يبحثون عن أحباء مفقودين، أناس يحاولون إعراب من يلومون على تلك الكارثة، أناس يتشاجرون حول مكان لنصب خيمة. ومن الشوارع جاء صراخ مستمر للمرور: سيارات الطوارئ تحمل صناديق اللبن والمعلبات، شاحنات مليئة بالجنود، رافعات وبلدوزرات لإزالة الحطام المنهار الذي هبط إلى مستوى الأرصفة. ومثلما سوف ينسى الأطفال الذين انهمكوا في اللعب قواعد العالم الواقعي، كذلك الغرباء انهمكوا في مناقشات تكسر كل قواعد الأصول المرعية. لقد جعلت الكارثة كل شخص يشعر بأنه يعيش في عالم غريب. بدا وكأن معظم القوانين السرية والقاسية للحياة قد تعرت مثل أثاث تلك البيوت التي انهارت أو دمرت جدرانها.

حدقت وقتًا طويلًا في المباني الراقدة على جوانبها، المباني التي اختفى نصفها أو كانت تميل على تلك التي بجوارها كما في أحد نماذج المدن في لعبة أطفال قام طفل بتركيبها خطأ، بنايات انسحقت قممها في بنايات عبر الشارع وسقطت واجهاتها. تتدلى السجاجيد آلية الصنع من أطرافها مثل الأعلام في يوم خلا من الريح، مناضد مكسورة، أرائك، مقاعد، وغيرها من أثاث غرف الجلوس، وسائد حال لونها بسبب التراب والدخان، تليفزيونات مقلوبة، مزاهر والزهور مرتبة في حالة ممتازة في شرفات بيوت مدمرة تمامًا، المظلات التي التوت وانبعجت كما لو كانت من المطاط، المكانس التي تمددت خراطيمها في الفراغ، والدراجات المحطمة في الأركان، دواليب الملابس المفتوحة تعرض الثياب والقمصان بألوان زاهية، فساتين وجاكتات معلقة على ظهور أبواب مغلقة، ستائر التل تهفهف في النسيم وكأن شيئًا لم يكن. ... وبينما رحنا نطوف من بيت إلى آخر، نحدق مذهولين في الدواخل العارية، كان الجانب الآخر يعرض لنا كم أن الحياة هشة، وكم أن الدفاعات ضد الشر ضعيفة. شعرنا بمدى اعتماد حياتنا على قرارات رجال نكرههم بشدة. كل أولئك المقاولين القذرين، وتلك المجالس الدنيئة التي تقبل الرشوة، وشركات البناء غير المنظمة، وأولئك السياسيين الكاذبين الذين كنا نشكو منهم كل تلك السنوات الطويلة: لقد جاءوا من بيننا، من داخلنا، وكل انتقاداتنا واستهجاننا لم تحمنا من شرورهم.

سرنا وقتًا طويلًا من شارع إلى شارع، شاعرين بأن الكارثة قد غيرت التاريخ، وغيرت قلوبنا، بطريقة لا رجعة فيها. أحيانًا كنا ندخل شارعًا صغيرًا بيوته نصف قائمة لم تنهَر بالكامل، لكنها مقضي عليها بنفس القدر أو حديقة خلفية دمرتها شظايا الزجاج والأسمنت

والأواني الفخارية، حيث كانت شجرة صنوبر قد انغرزت في الأرض ولكن لم تنقسم تحت وطأة بناية منهارة، مشهد سوف أتخيل سيدة البيت تشاهده وهي تنظر إلى الحديقة من خلال نافذة خلفية بينما تعمل في مطبخها. المشاهد المألوفة السيدة العجوز في نافذة المطبخ المقابل؛ الرجل العجوز يشاهد التليفزيون في نفس الركن كل مساء؛ الفتاة خلف ستارة نصف مفتوحة كلها اختفت الآن، لأن المطبخ الواقع في الناحية الأخرى من الشارع، والركن، والستارة التل، التي كنا نشاهدها من هذه الزاوية لسنوات كثيرة، قد ذهبت هي نفسها. والأغلب أن هؤلاء الذين استمتعوا بهذه المناظر قد ذهبوا أيضًا.

الناجون هؤلاء الذين تمكنوا من أن يهرعوا خارج تلك المباني دون أن يموتوا كانوا الآن جالسين على الجدران وأركان الشوارع والمقاعد التي أنقذت من أي مكان، ينتظرون إنقاذ أولئك الذين لا زالوا بالداخل. قال شاب وهو يشير إلى كومة لا يمكن تمييزها بين قوالب الأسمنت المنهارة: «والدي ووالدتي هناك». وقال آخر جاء من كوتاهية ليجد البناية التي تقع فيها شقة أمه قد انهارت «إننا بانتظار إخراجهم من هناك»، وبعد أن أشار إلى المكان الذي كانت تقف فيه البناية، قال: «سوف نذهب بمجرد أن نتسلم الجثة!»

كل من كان يسير في شوارع المدينة أو يقف أمام الأطلال؛ يراقب بيأس فرق الإنقاذ، والروافع، والجنود؛ أو يجلس في حالة دوار بين الثلاجات والتليفزيونات والأثاث وصناديق ملأى بالثياب تم استعادتها من بيوتهم كل شخص، كان بانتظار شيء. بانتظار أخبار عن معارفهم المفقودين، بانتظار أن يتأكد أن «أمهم حقًّا داخل البناية» (ربما تركت البناية في منتصف الليل قبل الزلزال وذهبت إلى مكان آخر، رغم أن ذلك يخالف تمامًا شخصيتها)؛ بانتظار جثمان عم، أو أخ، أو ابن، لكي يتمكنوا من وضع هذا المكان خلفهم؛ ينتظرون ليعرفوا إذا ما كان يمكنهم استعادة بعض ممتلكاتهم، عندما يصل الفريق بآلات الحفر هنا، بعض الممتلكات التي تعتبر قيمة، من أكوام التراب والأسمنت المحطم؛ ينتظرون شخصًا يجد سيارة نقل ليتمكنوا من حمل ما استطاعوا إنقاذه؛ منتظرين عمال الإنقاذ أن يصلوا، والطرقات أن تفتح، لكي تتمكن بعض فرق الإنقاذ الهامة من الوصول إليهم وإنقاذ الزوجة أو الأخ الذي لا يزال حيًّا تحت الأنقاض. ورغم أن التليفزيون والصحافة قد فعلت الكثير للمبالغة في تلك المعجزات، فالحقيقة أنه بنهاية اليوم الثالث، أصبح الأمل ضعيفًا في إنقاذ أي شخص لا يزال حيًّا. وهذا رغم الأصوات التي يمكن سماعها، الضجة التي كان يصنعها أولئك الذين ما زالوا قادرين على البقاء ليعلنوا عن وجودهم على قيد الحياة.

هناك نوعان من الأطلال. هناك تلك الأطلال الراقدة على جوانبها مثل صناديق ملقاة،

والتي لا تزال تذكرنا بشكلها الأصلي، رغم أن بعض طوابقها قد انهار كل منها ملتصقًا بالآخر مثل طيات الأكورديون؛ وفي المباني المماثلة، لا يزال من الممكن أن تجد أحياء في جيوب الهواء. وفي النوع الآخر من الأطلال، لا توجد طبقات، لا كتل من الأسمنت، ومن المستحيل أن تخمن الشكل الأصلي الذي كان عليه المبنى؛ لقد تحول إلى مجرد كومة من التراب والحديد والأثاث المكسور، وفتات الأسمنت. ومن المستحيل تصديق إمكانية أن يكون ثمة أي أحياء لا يزالون داخلها. وهم يخرجون الأجساد من تلك الأكوام من الحجارة المفتتة واحدًا بعد الآخر؛ وهو عمل بطيء، يشبه حفر بئر بإبرة. وبينما يرفع الجنود ببطء قالب طوب بإحدى الرافعات، يتجه الساكنون السابقون وأولئك المنتظرون لأجساد أحبائهم لينظروا بأعين حرمت النوم. وعندما يظهر أحد الأجساد، يقولون: «كان هناك يصرخ طوال يوم الأمس، لكن لم يأت أحد!» أحيانًا هناك آلات حفر، وأحيانًا ليس هناك إلا رافعات السيارات، أو القضبان الحديدية، أو المعاول، لسبر أماكن الفراغات. وقبل أن يجدوا الجسد، يجدون الأشياء الشخصية الخاصة بالمتوفى: صورة زواج مؤطرة، صندوق بداخله قلادة، ثياب، والرائحة النتنة لجثة. وعندما يفتحون فجوة في الأسمنت، ويدخل خبير أو بطل متطوع داخلها للبحث بمصباح يدوي، وتسري همهمة بين الحشد المنتظر حول الحطام؛ كل شخص يبدأ في الكلام، وتُسمع بعض الصرخات والصيحات. المتطوع الذي دخل، والذي هو في العادة لا علاقة شخصية له بالمبنى، ولكن تصادف أن يسمع ضوضاء قادمة من مكان ما داخله، يطلب الآن المساعدة من أحد اللوادر، أو الرجال الذين يحفرون باليد، ولكن بسبب كل الضجة من المستحيل سماع ما يطلبه. كل هذا يأخذ وقتًا طويلًا، وسرعان ما يتبين الناس أن رفع كل حجر وكل جسد من هذه الأطلال يمكن أن يستغرق شهورًا. ولكن مع تعفن الجثث هكذا، والخوف من انتشار وباء ما، سيكون هذا مستحيلًا. والأغلب أن لحظة سوف تأتي وسوف يتم رفع باقي الجثث بالمجارف الآلية مع باقي الحطام، والأسمنت المتكسر، وممتلكات البيت، والساعات المتوقفة، والحقائب، والتليفزيونات المحطمة، والمخدات والستائر والسجاجيد ويتم شحنها بالعربات إلى أماكن بعيدة لدفنها. جزء مني يتمنى أن يعمل كما لو لم يكن كل هذا يحدث، وأن أنسى كل ما رأيته، بينما جزء آخر يريدني أن أشهد كل ما يمكنني مشاهدته، ثم أن أخبر الآخرين عنه.

رأينا الناس يسيرون في الشوارع يتحدثون مع أنفسهم، أناس ينامون في سيارات حركوها إلى أرض خلاء، وأناس أخذوا أثاثًا وطعامًا من البيوت التي لم تتحطم تمامًا ورتبوها على الرصيف. وفي وسط الإستاد، والذي اتخذته الطائرة الهليكوبتر التي رأيناها تطير ذهابًا وإيابًا فوق رؤوسنا مهبطًا، رأينا أناسًا يرقدون في مستشفى مؤقت؛ وبجوار هذه المستشفى كان صف بعد صف من المباني التي تحولت إلى تراب. وصادفنا صديقًا يعمل مصورًا ومتزوجًا

من كاتبة؛ كان يتجه نحو بيت والد زوجته، ويلتقط صورًا وهو في طريقه. ذلك البيت القديم كان قائمًا وسليمًا؛ وأخبرنا والد الزوجة عن الضجة التي سمعها تأتي من التراب والحطام في وسط الليل. والتقينا بأناس آخرين كنا نعرفهم، وفي الحديقة الفارغة لأحد البيوت والذي كان نصف محطم، التقطنا بعض ثمار الكروم الحلوة المتربة، وأكلناها.

وعندما رآنا الناس، ورأوا الكاميرات، صاحوا: «صحفيون، اكتبوا هذا!»، ثم انطلقوا يسردون شكاواهم من الدولة، ومن المجالس، ومن المقاولين اللصوص؛ وقد ارتفعت أصداء أصواتهم في وسائل الإعلام، لكن كان الاحتمال الغالب أن السياسيين، وموظفي الدولة، والعمد المرتشين الذين ارتفعت الشكوى منهم سوف يتقدمون من أجل شغل مناصبهم مرة أخرى، وسوف يجدون تأييدًا من هؤلاء الناخبين. ومن المرجح أيضًا أن هؤلاء الناس الذين يشكون بكل هذه المرارة قد دفعوا في وقت ما من حياتهم رشاوى لمجلس المدينة للالتفاف حول قوانين البناء، وكانوا يعتبرون من الغباء ألا يفعلوا ذلك. وفي بلد يتحدث فيه الرؤساء عن الرشاوى بنغمة مؤيدة، ويسمونها «عملية»، في ثقافة تقوم على الترتيبات غير الرسمية، والتي فيها يتم النواح على الاحتيال والغش ولكن يتم التسامح معه، من الصعب أن نتوقع أن يتجنب المقاولون خامات البناء غير القياسية من الحديد أو الأسمنت، وأن يظلوا ملتزمين بالقانون، ومن ثم أن يلتزموا بتكاليف أعلى، باسم الاستعداد للزلازل الافتراضية التي يمكن أن تؤذي آخرين في المستقبل. ووفقًا لإحدى الأساطير حول الزلازل والتي نشرت على نطاق واسع عن طريق انتقال الكلام بين الناس وأصبحت مشهورة لأنها اعتبرت ملاك البيوت ضحايا أبرياء كل المباني التي بناها أحد المقاولين قد دمرت، ما عدا واحد فقط، وهو المبنى الذي يعيش فيه المقاول نفسه.

وحيث لم تتخذ أية تدابير وقائية من أي نوع قبل الزلزال، وحيث فشلت في تحريك جهود إنقاذ ملائمة بعده، فقدت الدولة قدرًا كبيرًا من احترام الجماهير. ولكن لأن الكثيرين في بأسهم لديهم التزام عميق للحلم بأن سلطة عليا سوف تتولى العناية بهم، كما يفعل الله، فيمكن أن نتوقع أن تعود الدولة إلى موقفها السابق دون أن تبذل الكثير من الجهد في كسب هذا الموقف. وقد يقول المرء نفس الشيء عن الجيش، الذي تأخر في إحضار المساعدة ولم يظهر بوضوح منذ البداية، وربما يرجع ذلك جزئيًّا إلى أن الكثير من مبانيه نفسها قد دمرت. إن الكبرياء القومي، وثقة البلاد بنفسها هذان أيضًا اهتزا بشدة في الزلزال. ففي أماكن قليلة جدًّا، سمعت الناس يقولون «الألمان واليابانيون أرسلوا مساعدات لنا في الوقت المناسب، لكن الدولة لم تفعل!» وقرأت نفس هذه الكلمات في الصحافة. فما الأسباب التي تم تقديمها؟ قال رجل عجوز، «إننا

لسنا منظمين»، لأنه يعرف أن علاج المشكلة بالانسحاب منها أفضل من ترك النفس للغضب. وعندما يكون الخبز يتعفن في ناحية من المدينة، ففي ناحية أخرى هناك أزمة في الخبز. وبينما يرقد الناس تحت الأسمنت، يصرخون في طلب النجدة ويموتون، كانت سيارات النجدة كالعادة بدون بنزين أو متعطلة عن الحركة في اختناقات المرور البعيدة.

ورأينا رجلًا يقود سيارته المتربة القديمة ببطء شديد في الشوارع الخلفية؛ وعند اقترابه من حطام لفت نظره، توقف وزعق في الحشد من نافذة سيارته: «كم من المرات قلت لكم إن الله سوف ينزل بكم عقابه، وإنكم ينبغي أن تتوقفوا عن ارتكاب الذنوب والمعاصي؟» وراح بعض الواقفين في الحشد يعطونه محاضرة عنيفة ليبتعد ويذهب في طريقه، فسار في حالة انتصار غاضب إلى الحطام التالي. وقد قرأت مقالة لعقلية مماثلة من أحد المحللين والذي أكد أن ما حدث هو عقاب للجيش والدولة لتدخلهما الزائد في الأمور الدينية، وسمعت آخرين يسألون: لو كان هذا هو الحال، فلماذا دُمر هذا العدد الكبير جدًّا من المساجد والمآذن؟

وسط كل هذا الدمار وتلك الأطلال وتلك الجثث كانت هناك بالطبع لحظات من الابتهاج. رؤية ناج يخرج من بين الحطام، رغم مرور كل هذا الوقت! رؤية المساعدة تأتي من كل مكان في البلاد، والمساعدة أيضًا تأتي من بلدان كانت الدولة دائمًا تعتبرها أعداء! ولكن المصدر الرئيسي المسكوت عنه للفرح: هو النجاة بشكل ما. كان هناك الكثيرون الذين في نهاية اليوم الثالث قد بدأوا يتقبلون الكارثة وبدأوا يفكرون في المستقبل؛ ورغم كل التحذيرات والمحظورات، كانوا يستخلصون بحرص وبدقة ممتلكاتهم من بيوتهم السابقة. راقبنا شابين يسيران إلى شقة في الطابق الأرضي كانت مائلة ٤٥ درجة على أحد جوانبها، واستطاعا أن يخلعا ثريا من السقف.

وإلى جوار الرصيف، كان المقهى تحت شجرة الكستناء الكبيرة يكاد ينفجر بالزبائن. وهناك، رغم كل الموتى والمفقودين، سمح الناس لأنفسهم بالتعبير عن الفرحة بنجاتهم من الكارثة. وجد المالك مولد كهرباء واستطاع أن يثلج بعض المرطبات والمنعشات في ثلاجته. والشاب الذي جاء إلى مائدتنا لم يكن يريد أن يتحدث عن الزلزال، ولكن عن الأدب والمذكرات السياسية.

في عودتنا، رأينا مرة أخرى مدير مكتب البريد المتقاعد الذي عاد ليتفقد ممتلكاته. قال لنا بهدوء: «دخلت شارعنا، ونظرت إليه؛ لقد ذهب منزلنا». وتحدث بنعومة قائلًا: «يبدو أن هناك فتاة في الثانية عشرة من العمر تحت الأنقاض»، وكأنما كان يشعر بأن ذلك خطأه بشكل ما، فلم ينطلق في الشكوى.

وفيما بعد، علق صديقي بأن الرجل الإنجليزي قد يشكو لو أمطرت أثناء إجازته السنوية، بينما هذا الرجل اختفى بيته، ولم تكن لديه أية شكوى. وحدسنا أنه ربما لأن الناس لا يشتكون على الإطلاق فإن الزلازل في تركيا تقتل عددًا كبيرًا هكذا، لكننا كرهنا الاتجاه الذي كانت تسير إليه أفكارنا. في ذلك المساء، بسبب الخوف (كما كانت الأمة كلها) من أنه يمكن أن يكون هناك زلزال آخر، نمنا بالخارج في الحدائق.

وعندما كانت المعدية في منتصف الخليج الذي يأخذ شكل الهلال، لاحظت العدد الكبير من السكان الجدد الذين تكدسوا في تلك الشطآن منذ طفولتي، وكيف أن المدن، بشققها الأسمنتية المتماثلة، قد اندمجت لتصبح مدينة واحدة مستمرة. المنطقة كلها الآن تعيش في خوف مما أكد العلماء أنه زلزال أشد قتلًا وتدميرًا، والذي سيكون مركزه السطحي أقرب إلى إسطنبول. ولم يكن من الواضح متى سيحدث هذا الزلزال، ولكن وفقًا للخرائط التي نشرت في الصحف، فإن الفلق المدمر في القشرة الأرضية يمر مباشرة تحت الجزيرة الصغيرة التي نقترب الآن منها.

٢٨. ذعر الزلزال في إسطنبول

في الماضي، لم أتوقف أبدًا للتساؤل عما إذا كانت المئذنة التي أستطيع رؤيتها من مكتبي قد تقع فوقي. كان الجامع قد تم بناؤه لذكرى الأمير جهانجير الذي مات في سن صغيرة، وهو ابن السلطان سليمان القانوني (ابن سليم الأول)؛ ومنذ ١٥٥٩، وقف المسجد بمئذنتيه المرتفعتين فوق منحدر شاهق يطل على البوسفور، ليصبح رمزًا للاستمرارية.

كان جاري في الطابق العلوي هو الذي ذكر الموضوع لأول مرة عندما جاء يشاركني مشاعر الفزع والحصر النفسي التي أصابته بسبب الزلزال. خرجنا يتجاذبنا الفزع والمزاح في وقت معًا إلى الشرفة لنقوم بتقدير المسافة. في مدى أربعة أشهر، حدث زلزالان رئيسيان في إسطنبول، وعدد لا حصر له من هزات التوابع؛ وكنا لا نزال تحت تأثير كل هذا، بالإضافة إلى الضريبة الباهظة التي بلغت ثلاثين ألفًا من الأرواح. وفوق كل ذلك (وكان يمكنني رؤية ذلك في عيني جاري المهندس)، كنا كلانا نصدق ما يقوله العلماء: إنه في المستقبل القريب، في مكان ما من بحر مرمرة، مكان أقرب إلى إسطنبول، سوف يحدث زلزال ضخم آخر سوف يقتل مائة ألف نسمة في الحال.

ولم نطمئن إلى قياساتنا التقديرية التي أجريناها بالرؤية المجردة للمئذنتين. وبعد البحث في بضعة كتب ودوائر معارف، تذكرنا أنه على مدى السنوات الأربعمائة والخمسين الماضية، تعرض جامع جهانجير («رمز الاستمرارية») للتدمير مرتين بسبب الزلازل والحرائق، ولم يكن ثمة أثر للمسجد الأصلي لا في القبة ولا في المئذنتين القائمتين في الجانب المقابل لنا. ومع المزيد من البحث، اكتشفنا أن معظم مساجد وآثار إسطنبول التاريخية تعرضت للتدمير مرة واحدة على الأقل بسبب الزلازل (بما يشمل مسجد آيا صوفيا، الذي انهارت قبته في زلزال ضرب المدينة بعد عشرين عامًا من بنائه) وقليل جدًّا منها تعرض للتدمير أكثر من مرة وأعيد بناؤه فيما بعد على أسس تجعله «يتحمل ضغطًا أكبر».

أما بالنسبة للمآذن، فالقصة أسوأ كثيرًا. في كل الزلازل الكبرى التي ضربت المدينة على مدى الخمسمائة سنة الماضية بما فيها زلزال «يوم القيامة الأصغر» الذي ضرب المدينة في ١٥٠٩ والزلازل الكبرى لعامي ١٧٦٦ و١٨٩٤ كانت المآذن المنهارة أكثر بكثير من القباب المنهارة. بعد الزلزالين الأخيرين، رأيت أنا وصديقي عددًا لا حصر له من المآذن المنهارة، ليس فقط في التليفزيون والصحف، ولكن أثناء زياراتنا إلى منطقة الزلزال. وفي معظم الحالات، كانت تقع على المباني المجاورة: مساكن الطلبة حيث كان الملاحظون الناعسون يلعبون النرد في وقت متأخر من الليل، بيوت نهضت فيها الأمهات من فرشهن لإطعام الرضع، أو (في حالة الزلزال الكبير الثاني في بولو) العائلات التي كانت مجتمعة حول التليفزيون لمشاهدة مناقشة في أخبار المساء حول احتمال حدوث زلزال آخر، لتقع مئذنة مثل سكين التورتة، فتقسم البيت إلى نصفين.

أما المآذن التي لم تقع، فقد دمر معظمها. وتلك التي لم يكن من الممكن إصلاحها رفعت باستخدام السلاسل والروافع وتم تدميرها. ولأننا شاهدنا وقوع الكثير من المآذن بالحركة البطيئة على التليفزيون، كنا نعرف، أنا وجاري، كيف تقع المآذن. وكما قلت، كان من المتوقع أن تأتي الارتجافات الأرضية التالية التالي من البوسفور وبحر مرمرة. ومن ثم رحنا أنا وجاري نحسب الزاوية التي ستقع ناحيتها مئذنتنا، محاولين أن نضع عوامل الحوادث المؤسفة السابقة في حسباننا؛ فالقسم الذي يقع مباشرة فوق الشرفة قد انثنى قليلًا أثناء زلزال أغسطس؛ وقد ضربت صاعقة سابقة الحجر تحت الهلال والنجمة مباشرة، وتسببت في وقوعه إلى الفناء أسفل المئذنة.

ومع وضع جميع العوامل في الاعتبار، كان من الواضح لنا أنه لو وقعت المئذنة بالفعل في نفس الزاوية التي حسبناها باستخدام أيدينا وقطعة خيط، فلن تصيبنا؛ فبنايتنا، التي تطل على البوسفور، كانت ببساطة بعيدة جدًّا عن المئذنة، أبعد من طول البناية. قال جاري وهو يستعد للذهاب: «ومن ثم ليست هناك فرصة أن تسقط المنارة علينا. ... والواقع أن الاحتمال الأغلب أن بنايتنا هي التي سوف تسقط على المئذنة».

في الأيام التالية استمررت في بحثي، محاولًا أن أقرر إن كانت البناية التي أعمل فيها قد تقع على المئذنة، وإن كانت البناية التي أعيش فيها مع عائلتي من المحتمل أن تقع مثل البناية التي أعمل فيها. لم أطلب مساعدة جاري في هذا البحث، ولم يكن السبب في ذلك أنه، مثل الكثير من معارفي الآخرين، كان يلون فزعه من الزلزال بنوع من الفكاهة السوداء. وإنما لأنه، مثل بقيتنا، كان مستغرقًا في طريقته الخاصة في التعامل مع خوفه من الموت. كان جاري قد أخذ

عينة من أحد أركان بنايتنا ذات الطوابق الستة وأرسلها إلى الجامعة التكنولوجية بإسطنبول ليتم تحليل مدى قوة الأسمنت، والآن كان بانتظار النتائج، مثله في ذلك مثل آلاف الناس الذين فعلوا نفس الشيء. وبعد أن فعل كل ما يستطيع فعله، وجد أن الانتظار مهدئ؛ هذا أقصى ما أعرفه.

أما أنا، فقد افترضت أن سلام العقل سوف يأتي مع المزيد من المعرفة. علمتني زياراتي إلى مناطق الزلزال أن المباني تقع بشكل رئيسي لسببين: رداءة البناء، والتربة غير المناسبة. وهكذا، مثل الكثيرين، بدأت أستكشف أي نوع من التربة تقف فوقها بناية سكني وبناية مكتبي، ومدى متانة بنائهما؛ وقد فعلت ذلك بالتحدث مع مهندسي المباني، وفحص الخرائط، وتبادل الملاحظات مع آخرين كثيرين ممن كانت لديهم مخاوف ومشاعر قلق، مثلي.

ورغم أن مركزي الزلزالين الأخيرين كانا يبعدان أكثر من تسعين ميلًا خارج المدينة، فإنهما أيقظا جميع سكان إسطنبول من نومهم؛ وجاءت الضريبة الباهظة بثلاثين ألف من القتلى لتعري أسلوب قطاع البناء بالبناء الرديء على تربة غير مناسبة دون بذل أي مجهود بالتحقيق في تحملها للزلازل. ومن أجل عشرين مليونًا يعيشون في ضواحي المدينة، انبثقت الكوابيس الليلية من الخوف المبني على أسس صحيحة بأن منازلهم لن تكون قادرة على تحمل زلزال بالقوة التي يتنبأ بها العلماء الآن. وحتى لو كانت البيوت والشقق قد بنيت وفقًا لأصول البناء (وهو أمر بعيد الاحتمال)، فليس من المفرح أن نتذكر أن تلك الأصول والقواعد والتنظيمات قد وضعت للحماية ضد زلازل أخف كثيرًا من ذلك الزلزال الذي كنا نتوقعه جميعًا في ذلك الوقت. ومن ثم، حتى تلك البيوت، التي لم يبنها مقاولون يتسمون بالإهمال وعدم الأمانة، باستخدام حديد تسليح قليل جدًا وأسمنت رديء النوعية، ولكن التي بناها نفس أبائهم وأجدادهم، حتى هذه البيوت لا نستطيع أن نفترض أنها آمنة. وكذلك، في كثير من البنايات السكنية، كانت الرشاوى لمجالس المدن قد جعلت من الممكن إضافة العديد من الأدوار الزائدة وإزالة الكثير من الأعمدة والجدران الداعمة لإيجاد مساحة للمحلات، مما جعل الأبنية الضعيفة أكثر ضعفًا. وفضلًا عن ذلك، حتى لو كان لديك دليل لا يرد على أن بنايتك لا يمكن أن تحتمل ما هو متوقع، حتى لو تمكنت من تحمل تكاليف الإصلاحات التي تصل في العادة إلى ثلث قيمة شقتك، فسوف يكون عليك أن تقنع جيرانك الذين يفكرون بطريقة مختلفة، والمتشائمين، والمعادين، والمكتئبين، والذين لا يفكرون، ونهازي الفرص، والذين هم في الغالب مفلسون، بأن يفعلوا مثلك.

وهكذا، رغم ضخامة الخطر الذي يلوح لنا، لم ألتق بأي من سكان الشقق في إسطنبول

الذين واجهوا الواقع وبدأوا بمحاولة تأمين مبانيهم. وأعرف قليلين جدًّا من محاربي الزلازل الذين فشلوا في إقناع ليس فقط جيرانهم، ولكن زوجاتهم، أو أزواجهم، أو أبنائهم. ثم هناك أولئك الذين لا يستطيعون أن يتحملوا تكاليف جعل بيوتهم آمنة؛ واستسلموا لمصيرهم، وهم أيضًا مصابون بالخوف، فيلجئون إلى السخرية، قائلين: «حسنًا، حتى لو أنفقت كل تلك النقود لجعل بنايتي آمنة، فماذا عن البناية المقابلة في الشارع والتي يمكن أن تقع علينا؟» وبسبب هذا العجز، وهذا اليأس، يعاني الملايين من سكان إسطنبول من تكرار رؤية الزلازل في أحلامهم.

وأحلامي تشبه أحلامًا كثيرة رواها لي آخرون. في الحلم، ترى السرير الذي تنام فيه، وتتذكر الأفكار القلقة التي انتابتك عن الزلازل قبيل أن تدخل في الفراش مباشرة. وفجأة يضرب الزلزال؛ وهو زلزال هائل. وتراقب السرير يتأرجح إلى الأمام والخلف، زلزال بحركة بطيئة مثل غرفتك الصغيرة، وبيتك، وسريرك، كل الأشياء حولك تفقد كل منطق خاص بالمكان؛ وبينما تتأرجح، يتغير شكلها. وببطء، تتسع زاوية الرؤية وتتجاوز الغرفة لتشمل مشاهد استلهمتها من المناظر الملتقطة بطائرات الهليكوبتر للمدن المنهارة والتي تتكرر كثيرًا في التليفزيون؛ والآن يبدأ هول الكارثة يخيم عليك. ولكن رغم جو «يوم القيامة»، فإنك في الحلم كما في حياة اليقظة سعيد في قرارة نفسك، لأن مشاهدتك للزلزال دليل على أنك نجوت منه. ونفس الشيء صحيح بالنسبة للأم، والأب، والزوج أو الزوجة، الذين يلومون الزلزال على أولوياتك الخاطئة: إنهم يعنفونك، ولكنهم أيضًا لا يزالون أحياء. هذه الأحلام تستقى جزئيًّا من الخوف، والرغبة في التغلب عليه، وهو ما يمكن أن يفسر لماذا يتذكر كثير من الناس أنه، رغم الرعب الذي شعروا به، فقد شعروا أيضًا بأنهم تطهروا من الإثم، كما قد يشعرون بعد أداء شعيرة دينية. وكثيرون ممن يرتجفون رعبًا وهم يندفعون في حالة من الطفو في تلك المنطقة المظلمة بين الاستيقاظ والنوم، يفترضون أنه لا بد كان هناك زلزال حقيقي بينما كانوا نائمين، وأن هزات حقيقية كانت هي السبب في الحلم، وإن لم يكن أحد بالقرب منهم مستيقظًا ويمكن استشارته، إن لم يكونوا قادرين على أن يعرفوا هل كان مجرد حلم أو شيئًا حقيقيًّا، فهم بكل تأكيد سوف يفحصون الصحف في اليوم التالي بحثًا عن آخر التقارير حول توابع الزلازل.

وإذا أقنعنا أنفسنا بأننا لا نستطيع أن نضمن سلامة بيوتنا، فقد قررنا أن هناك طريقة واحدة للتخلص من هذا الإحساس بالكارثة الكامنة والذي يصاب به كل من ينجون من الزلازل؛ العودة إلى العلماء والأساتذة الذين حذرونا من أن إسطنبول سرعان ما سوف تتعرض لزلزال عظيم وجعلهم يعيدون التفكير فيما قالوه.

وكان البروفيسور «إيشيكارا» (Işikara)، مدير المرصد الكبير الوحيد لتركيا، هو أول من أخبرنا أن خط الفلق الأرضي لدينا شديد الشبه بذلك الموجود في كاليفورنيا، يمتد في شمال تركيا من طرف إلى الطرف الآخر، وأنك لو رسمت مخططًا بيانيًّا للزلازل الكبرى الحديثة، يمكن أن ترى أنها قد بدأت في الشرق وأنها تقترب أكثر كل مرة من إسطنبول. وبعد الزلزال الكبير الأول في أغسطس ١٩٩٩، عندما كانت الصحافة كلها تسعى إلى البروفيسور إيشيكارا وكان يقضي كل أمسية يجري من محطة تليفزيون إلى التالية، مؤكدًا نظرياته التي لم يكن أحد يهتم بها على الإطلاق لسنوات كثيرة، كان مقدمو البرامج كلهم يريدون أن يسألوه نفس السؤال: «قل لي يا سيدي، هل سيكون ثمة زلزال آخر الليلة؟» وفي المرات الأولى التي ظهر فيها، كان رده الدائم هو: «من الممكن أن يضرب زلزال في أي وقت». ولكن فيما بعد عندما خرج ملايين الناس عن وعيهم رعبًا، وبعد أن قفز المئات من نوافذهم عندما حدث بالمدينة زلزال أقل كثيرًا، وبعد أن سمع الشكاوى من الدولة عن التشوش الناتج عن اليأس بدأ يصحح نفسه، وأصبحت عبارته هي: «من المستحيل أن نقول متى سوف يحدث الزلزال القادم». ورغم ذلك، بعد يومين من الزلزال الكبير الذي قتل ثلاثين ألفًا، وعندما أصبحت توابع الزلزال أكثر كثافة وكانت الأمة كلها تشاهده على التليفزيون، اعتبرنا أنه يقول ما يعني أنه يمكن أن يكون هناك زلزال آخر في تلك الليلة نفسها، فانتقلنا جميعًا إلى الخارج للنوم في الحدائق وأماكن الانتظار والشوارع. هذا البروفيسور الساحر، الذي له نظرة أينشتاين الذاهلة غائبة العقل (رغم افتقاده لعبقرية أينشتاين)، أصبح يحظى بمحبة عظيمة من سكان إسطنبول، لأنه خلال الأيام التي ساد فيها شعور أعظم باليأس، والخوف من الزلزال في عنفوانه، تنازل أمام إرادة سكانها المحرومين من النوم، وأعطانا صورة أكثر إشراقًا وإن لم تكن شديدة الإقناع (توحي، على سبيل المثال، بأن خط الفلق الأرضي قد يكون أبعد عن إسطنبول مما كان يعتقد من قبل)، وكان يبتسم في أي وقت يفصح فيه عن أخبار سيئة، ويتكلم في كل الأوقات بنغمة لطيفة جدًّا.

ثم كان هناك العلماء الذين وقفوا بتنبؤاتهم، رافضين تغليفها ببعض التفاؤل؛ ومن هؤلاء الخبراء البروفيسور «شنجور» (Şengör). وقد أثار غضب الكثيرين بالتصرف مثل أحد الأطباء الذين خلوا من المشاعر، وهو يصف ذلك الزلزال الأول، الذي قتل ثلاثين ألف نسمة، بأنه «جميل». ولكن السبب الأكبر في كراهية هذا النوع من العلماء الذين رفضوا تخفيف تكهناتهم هو أن أدلتهم لا تدحض بأن الزلزال الوشيك سوف يكون هائلًا ومرعبًا، والطريقة القاسية تقريبًا التي عرضوا بها هذه التكهنات. وخلف هذا الغضب البروفيسوري الجهنمي لم تكن فقط حقيقة أن البنايات غير الآمنة التي يسكن فيها عشرة ملايين من الناس قد ارتفعت

في المناطق المعرضة للزلازل دون أن يلقي أحد أي انتباه إلى التحذيرات العلمية، ولكن أيضًا لم يستمع أحد إلى الصحافة الأجنبية التي اقتبست كلماته ١٣٠٠ مرة. ولهذا اتخذ سيماء الإمام الغاضب الذي يتنبأ بأن غير المؤمنين سرعان ما سوف يعانون من نزول العقاب عليهم.

كان هؤلاء العلماء يتكلمون في برامج ترفيهية ضيوفها المعتادون هم ملكات الجمال وأبطال كمال الأجسام، وكان مقدمو البرامج دائمًا ما يقاطعون التحليل المفصل للعلماء ليسألوهم: «سيدي، هل سوف يكون هناك زلزال في المستقبل القريب؟ وما مدى قوته؟» وفي واحد من أهم البرامج الإخبارية في ١٤ نوفمبر، كانت هناك حوار شرس حول آخر البيانات الخاصة بالفلق في بحر مرمرة، حتى إن وصول بيل كلينتون إلى تركيا في ذلك اليوم لم يذكر إلا باختصار شديد في الدقيقة الخامسة والأربعين من البرنامج. ذلك البرنامج، مثل برامج أخرى كثيرة، انتهى بعدم تقديم أية إجابات محددة للأسئلة التي سألها مقدم البرنامج بكل هذا الإصرار، مرات كثيرة، ومع فهم أنه، من أجل هذا السبب بالذات، لا يمكننا أن نتوقع أي حسم لأية مناقشات، أو استجوابات، أو إعلانات عامة.

لم يظهر أحد من العلماء استعدادًا لتقديم الأمل للناس بأن يقول إن الزلزال قد لا يأتي أبدا، فيما عدا القليلين الذين كان علمهم لا يمكن الاعتماد عليه بكل وضوح. وهكذا، وببطء، بدأ الملايين من سكان إسطنبول الذين يعيشون في بنايات غير سليمة وعلى تربة غير سليمة يفهمون أن عليهم أن يجدوا طريقة خاصة بهم لدفع الرعب. وهكذا وصل البعض إلى ترك الأمر لله، أو بمرور الوقت، أن ينسوا المسألة ببساطة، بينما يجد آخرون الآن عزاء زائفًا في بعض الاحتياطات والتدابير الوقائية التي لجأوا إليها بعد الزلزال السابق.

كثيرون ينامون واضعين مصابيح إضاءة ضخمة مغطاة بالبلاستيك بالقرب من أسرتهم، لكي يستطيعوا، في حالة حدوث زلزال وانقطاع الكهرباء، أن يجدوا طريقهم إلى الخارج قبل أن تمنعهم الحرائق. وبالقرب من هذه المصابيح صفارات، لإنذار فرق الإنقاذ التي تبحث في الحطام، وتليفونات موبايل. والبعض يعلق صفارات (وفي حالة واحدة: هارمونيكا) حول رقابهم. والبعض الآخر يضعون أيضًا مفاتيح بيوتهم، حتى لا يضيعون الوقت في البحث عنها في حالة حدوث زلزال. وتوقف البعض عن إغلاق أبوابهم، لكي يتمكنوا من الهرب بسرعة دون عوائق من بيوتهم ذات الطابقين أو الثلاثة طوابق، بينما علق آخرون حبالًا من نوافذهم لكي يتمكنوا من الانزلاق عليها إلى حدائقهم. وأثناء الشهور الأولى، كان البعض شديدي العصبية بسبب التوابع المتواصلة حتى إنهم اعتادوا أن يرتدوا خوذات من التي تستخدم في المناجم داخل بيوتهم. ولأن الزلزال الأول حدث في الليل، كانت الرغبة في أن تكون مستعدًا

شديدة القوة ـ حتى بين هؤلاء الذين يعيشون في شقق شديدة الارتفاع لدرجة أن النزول على السلالم والوصول إلى خارج البيت بأية سرعة لن تكون إلا شيئًا مستحيلًا ـ حتى إنهم يذهبون إلى الفراش في كامل ثيابهم ـ وقد سمعت أن البعض كان قلقهم شديدًا من أن يفاجأوا بالزلزال وقد خلعوا ثيابهم الداخلية لدرجة أنهم أصبحوا يهرعون بسرعة من التواليت أو من أخذ حمام، وأن بعض الأزواج، الذين ينتابهم مثل هذا القلق، قد فقدوا الرغبة في ممارسة الحب، بينما صنع آخرون ملاجئ خزنوا فيها الأطعمة والمشروبات والمطارق والمصابيح إلى آخره كل شيء للهرب من مدينة ضخمة تحترق، والنجاة دون مساعدة من الكهرباء ومع انهيار الطرقات والكباري. وبعد الزلزال، اعتاد البعض حمل كميات كبيرة من النقود. وفي كثير من البيوت، اعتبرت الأركان غير آمنة، وتم جذب الأسرة بعيدًا عن الجدران، والتخلص من الأرفف والدواليب المثقلة. وتم إقامة ملاجئ بالقرب من الأجهزة الحيوية مثل الثلاجة والفرن؛ ففي تلك الأماكن كان الإنسان نظريًّا في حماية من وقوع السقف عليه، أو هكذا ادعت كتيبات الإرشادات التي نشرتها الصحف لبناء «مثلثات الحياة» تلك.

وقد فعلت نفس الشيء في نهاية المكتب الطويل الذي كنت أكتب عليه الروايات لمدة خمسة وعشرين عامًا. وباستخدام أثقل كتب في مكتبتي ومن بينها دائرة المعارف البريطانية التي يبلغ عمرها أربعين عامًا، ومجلد أقدم من ذلك هو دائرة المعارف الإسلامية، ودائرة معارف إسطنبول التي كانت أحد مصادري عن زلازل الأزمنة الماضية بنيت ملجأ تحت مكتبي. وبعد أن أكدت لنفسي أنه كان قويًّا بما يكفي لتحمل قطع الخرسانة المتساقطة، رقدت هناك في عدد من التدريبات على الزلازل، متخذًا وضعًا جنينيًّا كما جاء في التعليمات لحماية الكليتين. وقد نصحت الكتيبات الإرشادية عن الزلازل أيضًا بتخزين بسكويت، ومياه معبأة، وصفارة، ومطرقة في ركن آمن، لكنني لم أفعل أيًا من هذه الأشياء. كان يكفي أن حياتي اليومية مليئة بتلك الترتيبات الوقائية الصغيرة، الأشياء المعبأة من هذا النوع أو ذاك. هل كان ترددي في إحضار هذه الأشياء إلى مكتبي هو أحد الأشياء الكامنة في خشية مبهمة أن مثل تلك الأشياء قد تجعل معنوياتي تنهار بشكل أسرع؟

لا، كان السبب أعمق وأكثر غموضًا. لقد رأيت ومضات منه في أعين كثير من الناس، رغم أنهم نادرًا ما يعبرون عنه؛ وربما يمكن أن أسميه شعور بالخزي، خزي يشوبه بعض الإحساس بالذنب ولوم الذات. إنه شيء أشبه بما يمكن أن تشعر به لو كان أحد أقاربك مجرمًا سكيرًا، أو إذا كنت قد عانيت لتوك من انهيار مالي مفاجئ. إن رغبتك في حماية نفسك هي بنفس قوة رغبتك في إخفاء حاجتك عن الآخرين. وعندما كتب لي أصدقائي وناشرو

كتبي خارج تركيا بعد الزلزال الكبير الأول لسؤالي كيف حالي، كان الخزي هو ما منعني من الرد بأية إجابة من أي نوع؛ لقد انطويت على نفسي، مثل رجل شخصت إصابته بالسرطان، والذي يتركز اهتمامه الأول في ألا يعرف أحد. في الأيام الأولى، لو كنت أريد مناقشة الموضوع، فقد كان ذلك فقط مع أولئك الذين يشاركونني في بلواي وقلقي من الزلزال الكبير التالي، الناس الذين لديهم نفس وجهة نظري. ورغم أن معظم تلك المحادثات كانت أكثر شبهًا بمونولوجات مسلسلة، ونحن نردد كالببغاوات، في غضب وفي اهتياج، آراء الخبراء الذين سرعان ما أصبحت درجات تشاؤم وتفاؤل كل منهم معروفة ومنتشرة بين الناس.

ولفترة كنت أحدد بحثي في الأحياء المجاورة التي يقع بيتي ومكتبي فيها، ساعيًا إلى معرفة إلى أية درجة تحملت التربة تحتها الهزات في الماضي. وقد شعرت بالارتياح عندما اكتشفت أن مباني قليلة انهارت في هذه الأحياء في زلزال ١٨٩٤. ولكن عندما درست القوائم الكاملة للبيوت المنهارة، وعندما قرأت أسماء أولئك الذين سقطت سقوفهم فوقهم: الجزارين اليونانيين، بائعي الألبان، الجنود العثمانيين في ثكناتهم، عندما عرفت أن كل تلك الأسواق والأبنية التاريخية التي زرتها في مناسبات كثيرة كانت قد دمرت وأعيد بناؤها فيما بعد، غمرني شعور بالحزن على قصر الحياة وهشاشة البشر والمآذن.

كانت هناك خريطة صغيرة واحدة نشرتها إحدى المجلات التي أخذت على عاتقها وصف درجة الكارثة في الزلزال المنتظر، وقد ملأتني بالغضب. لقد لونت الحي الذي أعيش فيه بالظل القاتم الذي يشير إلى أنها إحدى المناطق التي من المتوقع أن تعاني أسوأ درجة من الدمار. أو أكان ذلك فقط هو كيف بدا الأمر لي؟ أكان من الممكن حتى استنتاج أي شيء من خريطة صغيرة هكذا وغير متقنة على الإطلاق؟ وتسلحت بعدسة مكبرة ورحت أفحص البقعة القاتلة التي انتشرت عبر هذه الخريطة الخالية من الكلمات، والتي يقع فيها شارعي وبيتي، وحاولت أن أحدد العلاقة بينها وبين خرائط أكثر تفصيلًا. لم تكن هناك أية خريطة أخرى في أية صحيفة أخرى، أو أي مصدر آخر، يقول إن الحي الذي أعيش فيه معرض للخطر بشكل خاص. وقررت أن ذلك لا بد أن يكون خطأ، وحاولت أن أنساها. كنت أعرف أن ذلك سيكون أسهل لو لم أذكر الأمر لأي شخص.

وبعد بضعة أيام، وجدت نفسي عند منتصف الليل أحدق في نفس الخريطة غير المتقنة، أفحص تلك البقعة الداكنة من خلال عدستي المكبرة. صاحب البيت، الذي اكتشف أنني كنت قلقًا حول نوعية التربة في أساس المبنى، بحث ليخرج بالصورة التي أخذها فخورًا مع العمال وهم يضعون الأساس منذ أربعين عامًا. ولأنني عشت أربعين عامًا في نفس ذلك

الحي، فقد أعادت الصورة إليّ الكثير من الذكريات، ولكن عندما أمسكت بعدستي المكبرة كان ذلك للنظر إلى الصخور التحتية في الأرض، ومعرفة إن كانت تحتوي على صخور حمراء. إن تصريحات العلماء المتناقضة، وكذلك حرب التقديرات غير المسئولة في وسائل الإعلام، جعلت سكان إسطنبول يعيشون حيرة بالغة بين القلق اليائس والارتياح الغامر غير قادرين على النوم في ليلة بسبب خبر سيئ ما، وغير قادرين على النوم في الليلة التالية بسبب تصريح بتأجيل حكم الإعدام المنتظر (وفقًا لآخر صور القمر الصناعي، فإن الزلزال التالي لن يزيد على ٥ درجات بمقياس ريختر!). هكذا مضى الأمر، عودة إلى الخلف وتقدم إلى الأمام في بحثي حول نوعية التربة تحت البقعة الموجودة على الخريطة. وانتهيت إلى الدافع الموجود لدى محرري تلك المجلة بألا يهتموا كثيرًا بخريطتهم الصغيرة غير المتقنة، ولكنني فكرت طويلًا وبشدة في كيف أن تلك الرقعة السوداء كان يمكن أن تسقط على بيتي وعلى حياتي.

وطوال تلك الفترة، احتفظت أيضًا بأذني متيقظة للإشاعات والشكوك التي تدور مثل الكثير من أسراب الكلاب الضالة خلال المدينة. وعندما سمعت في الأيام التالية للزلزال أن البحر قد أصبح أكثر سخونة، وهو دليل على أن زلزالًا آخر وشيك الحدوث، وعندما سمعت عن علاقة غريبة بين الزلزال والخسوف الشمسي الذي حدث في الأسبوع السابق عليه، ضحكت فقط. قالت لي فتاة شابة غاضبة موبخة: «لا تضحك بهذه الطريقة، لو كان هناك زلزال، فلن نسمعه». وقالت إحدى الشائعات إن الزلزال كان من أعمال العصابات الانفصالية الكردية، وأخرى أن سببه الأمريكيون الذين يأتون الآن لمساعدتنا بسفينة مستشفى عسكرية ضخمة (استمرت نظرية المؤامرة تقول: «كيف تظن أنهم وصلوا إلى هنا بهذه السرعة؟»). وفي صيغة شديدة الغضب، قال البعض إن قبطان السفينة نظر بحزن من فوق سطحها وأطلق تنهيدة تعبر عن الإحساس بالذنب قائلًا: «انظروا إلى ما فعلناه!»

وفيما بعد، اتخذت أوهام البارانويا لهجة أكثر محلية: فالبواب الذي يطرق جرس بابك كل صباح لتسليم اللبن والجريدة اليومية قد يعلن (بنفس الصوت الذي اعتاد أن يحذرك به من أن المياه سوف تقطع لمدة ساعة) إن هناك تنبؤا بزلزال هائل في السابعة وعشر دقائق ذلك المساء، والذي سوف يدمر المدينة كلها. أو أن أحد العلماء المحليين الذي لم يقدم أية نصائح من ابتكاره فيما يختص بالاستعدادات للكارثة القادمة قد هرب إلى أوروبا. أو أنه يمكن أن يقال إن الدولة، التي تعرف جيدًا ما الذي سيحدث، قد استوردت سرًّا مليونًا من الأكياس التي توضع فيها الجثث. وقد تسمع أيضًا أن الجيش قد أرسل بالفعل الحفارين ليحفروا مقابر هائلة في الحقول المفتوحة خارج المدينة، وأن أحد الأصدقاء الذي لديه شكوك عن بناء منزله وبالطبع عن التربة

تحت المنزل قد انتقل إلى بناية أخرى في نفس الشارع، ولكنه اكتشف أن شقته الجديدة أقل أمانًا. وفي يشيليورت، وهو أحد أغنى أحياء إسطنبول، والذي بني على أسوأ أنواع التربة فيها، يجتمع أصحاب البيوت لمناقشة الزلزال، وقد انقسموا إلى معسكرين متضادين: أولئك الذين يريدون مناقشة كيفية حماية أنفسهم، وأولئك الذين قالوا إن مثل ذلك الكلام سوف يتسبب في هبوط أسعار المساكن. وفي نفس ذلك الوقت تقريبًا، أخبرني أحد الصحفيين من أصدقائي أنهم لن يتمكنوا من نشر الخرائط التي أرغب في فحصها بينما أحقق في البقعة السوداء على الخريطة الصغيرة، خوفًا من إغضاب وكلاء العقارات وأصحاب البيوت.

بعد شهرين، أخبرني جاري الذي يسكن بالأعلى في منزلي أن الجامعة التي أرسل إليها عينات الخرسانة في البناية قد أرسلت إليه تقريرًا، وأن نتيجته مثل النتيجة الخاصة بالبناية التي بها مكتبي لم تكن شديدة التثبيط، كما لم تكن مجلبة للثقة الكاملة. وأصبح الأمر متروكًا لأي منا لكي يقرر كيف يتلقى هذه الأخبار، كما أنها كانت قرارًا شخصيًّا في ذلك اليوم لتقرير ما إذا كانت المنارة ستقع علينا أم لا.

وفي نفس الوقت تقريبًا، سمعت أن صديقًا قديمًا يعمل في سوق الموسيقى قد قرر، بعد مروره خلال مدينة جولتشوك، وهي المدينة التي عانت أسوأ الأوضاع من زلزال أغسطس، أنه لن يستطيع أن يضع قدمًا مرة أخرى في بيته في إسطنبول، وقد انتقل إلى فندق هيلتون، الذي كان يعتقد أنه من أفضل الأماكن بناء، حتى أصبح ذلك المكان لا يبدو آمنًا بما يكفي، واعتاد أن يقضي أيامه بالخارج، يقوم بأداء أعماله على التليفون المحمول، سائرًا بسرعة في الشارع ذهابًا وإيابًا وكأنه في حالة تعجل كبير. وقيل إنه بينما كان يسير متعجلًا، ولا يتوقف أبدًا، يغمغم قائلًا: «لماذا لا نغادر هذه المدينة، لماذا لا نغادرها؟»

وعندما كان يثقل علينا بشدة أنه، رغم أن مركز الزلزال الأول كان على بعد اثنين وستين ميلًا خارج المدينة، فقد مات الآلاف من سكان إسطنبول، حدث خروج كبير من أفقر الأحياء، وقد أثر ذلك في هبوط قيم الإيجارات. لكن معظم أهالي إسطنبول بقوا في أشد المباني عرضة للخطر، دون أن يتخذوا أية تدابير وقائية. وعند تلك النقطة، كان كل شيء: إلحاح العلماء، والشائعات التي يمكن تصديقها، فعل النسيان، تأجيل الاحتفالات بالألفية، التقاء الأحباء، والانتقال من الأماكن، كل شيء يحيِّد فكرة الزلزال ويساعدنا على «العيش معها»، كما يقول الناس الآن. في اليوم قبل الماضي، جاءت امرأة صبوحة الوجه، حديثة الزواج، وشديدة المرح، إلى مكتبي لمناقشة غلاف كتاب، وبقناعة عظيمة شرحت طريقتها الخاصة في التكيف.

قالت وهي ترفع حاجبيها: «إنك تعلم أن حدوث زلزال أمر لا يمكن تجنبه، وهذا يجعلك

خائفًا. لكنك تعيش كل لحظة باعتبار أن ذلك لن يحدث في تلك اللحظة بعينها. فإن لم تفعل، فلن تستطيع فعل أي شيء في حياتك. لكن الفكرتين تتناقضان إحداهما مع الأخرى. وعلى سبيل المثال، كلنا نعلم الآن أنه من أشد الخطر أن نكون في إحدى الشرفات بعد الزلزال. ورغم ذلك، فها أنا الآن أخطو إلى الشرفة»، قالت ذلك بصوت أشبه بصوت المعلم، ثم، فتحت الباب ببطء، وبحرص، وخطت إلى الشرفة. ظللت حيث أنا، ووقفت هناك تنظر إلى المسجد في الجهة المقابلة من الشارع، ومنظر البوسفور خلفه. وبعد بضعة لحظات أخرى، قالت بصوت مهذار من خلال الباب المفتوح: «وأنا واقفة هنا، لا أستطيع أن أصدق أن زلزالًا سوف يحدث في هذه اللحظة بعينها. لأنني لو صدقت ذلك، فسوف يمنعني الخوف من البقاء هنا». وبعد هنيهة أخرى، عادت من الشرفة، مغلقة الباب خلفها. وقالت، بابتسامة واهنة: «وهذا هو ما أفعله، إنني أخرج إلى الشرفة، وبينما أنا هناك، أستطيع أن أحرز نصرًا صغيرًا ضد الزلزال في رأسي. إن مثل هذه الانتصارات الصغيرة هي التي نهزم بها ذلك الزلزال الكبير الذي سوف يأتي».

وبعد أن غادرت، خرجت إلى الشرفة، لأعبر عن إعجابي بالمئذنتين، وبجمال إسطنبول، وبمضيق البوسفور الذي يظهر من بين الضباب. لقد عشت في هذه المدينة حياتي كلها. ولقد سألت نفسي نفس السؤال مثل ذلك الرجل الذي يسير في الشوارع بسرعة، لماذا يمكن لإنسان أن يكون غير قادر على الرحيل.

إنه لأنني لا أستطيع أن أتخيل ألا أحيا في إسطنبول.

الكتب والقراءة



٢٩ـ كيف تخلصت من بعض كتبي

أثناء الزلزال الثاني من الزلزالين الأخيرين ذلك الذي ضرب بولو في نوفمبر سمعت صوتًا قويًّا صادرًا من أحد جوانب مكتبتي؛ ثم لفترة طويلة راحت أرفف الكتب تصدر صريرًا وزئيرًا. كنت راقدًا على الفراش في الغرفة الخلفية، وفي يدي كتاب، أراقب المصباح العاري يتأرجح فوقي. لقد أرعبني أن مكتبتي تآمرت في وسط غضب الزلزال، وأنها تؤكد وتعظم من رسالته، وأثار غضبي ما ينبئ به ذلك من ترويع. نفس الشيء حدث في الهزات المتتابعة في الأسابيع الماضية. وقررت أن أعاقب مكتبتي.

كانت هذه هي الكيفية التي أخذت بها ٢٥٠ كتابًا من فوق رفوف مكتبتي، بوعي تام غريب الشأن، وتخلصت منها. ومثل سلطان يسير بين حشد من العبيد، يختار منهم الأفراد الذين سيتم جلدهم، مثل رأسمالي يشير إلى الخدم الذين سوف يتم التخلص منهم، كنت أقوم بعمل اختياراتي بسرعة وبلا إبطاء. وما كنت أعاقبه هو ماضي الخاص، الأحلام التي غذيتها عندما وجدت هذه الكتب لأول مرة والتقطها، واشتريتها، وأخذتها معي إلى البيت، وخبأتها، وقرأتها، وعملت عليها بحب بالغ، متخيلًا ما سوف أفكر فيه عندما أقرأها في المستقبل. وعندما تأملت في الأمر، بدا لي ذلك ليس عقابًا، وإنما هو أقرب إلى التحرر.

السعادة التي شعرت بها؟ هذا مكان جيد لبدء مناقشة عن كتبي ومكتبتي. أريد أن أقول بضعة أشياء عن مكتبتي، لكني لا أريد أن أمتدحها بطريقة من يدعي حبه للكتب فقط ليجعلك تعرف كم أنه شخص متميز، وكم أنه أكثر منك ثقافة وتهذيبًا. ولا أريد أيضًا أن أبدو مثل أولئك المتباهين من محبي الكتب الذين سوف يقولون لك إنهم وجدوا كتاب كذا وكذا في أحد محلات بيع الكتب المستعملة في الشارع الخلفي من براغ. ولكنني أعيش في بلد ينظر إلى غير القارئ باعتباره الشيء العادي وإلى القارئ باعتباره معيبًا بشكل ما، ومن ثم لا أستطيع

إلا احترام التكلُّف، وهاجس الاستحواذ، والادعاءات التي قد نجدها لدى العدد القليل ممن يقرءون ويجمعون مكتبات وسط الملل العام المضجر من الابتعاد عن الثقافة. وبعد أن أوضحت كل هذا، أريد أن أقول إن الموضوع الذي أريد مناقشته هنا ليس مدى حبي للكتب، ولكن مدى كراهيتي لها. وأفضل وأسرع طريقة لرواية هذه القصة هي أن أتذكر كيف ولماذا تخلصت منها.

حيث إننا إلى درجة ما نرتب مكتباتنا بحيث يتمكن أصدقاؤنا من رؤية كتبنا كما نريد لهذه الكتب أن تُرى، فإن أسهل طريقة هي أن نقرر أية كتب نفضل، يمكن أن نقول، نخبئها أو نبعدها تمامًا، لكي لا يراها أصدقاؤنا على الإطلاق. يمكن أن نلقي بعدد كبير من الكتب لمجرد أن لا يعرف أحد على الإطلاق أنك أخذت مثل هذا الهراء بجدية. هذا الهاجس بعينه يتملكنا ونحن نعبر من الطفولة إلى المراهقة، ومن المراهقة إلى الشباب. عندما أعطاني أخي الأكبر الكتب التي كان يخجل من أنه قرأها كطفل، ومجموعة المجلدات من المجلات الخاصة بكرة القدم مثل مجلة (Fenerbahçe) التي لم تعد تهمه، كان يقتل عصفورين بحجر واحد. وقد استخدمت نفس التقنية للتخلص من العديد من الروايات التركية والسوفيتية، ومجموعات الأشعار السيئة، والنصوص الاجتماعية، ناهيك عن النماذج من الدرجة الثانية من أدب القرية، وكتيبات الجناح اليساري التي جمعتها بنفس الطريقة التي يتبعها القيم على السجلات في «الكتاب الأسود». وبنفس الطريقة، تعاملت مع كتب العلوم المشهورة التي كنت أشتريها بانتظام، والمذكرات التافهة عن كيف استطاع فلان الفلاني الوصول إلى النجاح، والتي ما كنت أستطيع منع نفسي من قراءتها، والعديد من أعمال البورنوجرافي المنقحة، دون صور، والتي كنت في البداية أختلي بها بلهفة في أحد الأركان الخفية قبل أن أتخلص منها.

وعندما كنت أقرر أن أتخلص من أحد الكتب، لم تكن خشية الشعور بالخزي التي تقنِّع الأسى العميق ظاهرة بشكل مباشر. فما يشعر بالخزي ليس هو التفكير المهين بأن هذا الكتاب (وليكن اعترافًا سياسيًّا، أو ترجمة سيئة، أو رواية أنيقة، أو مجموعة من الأشعار كل القصائد فيها متشابهة ومشابهة لكل القصائد الأخرى) موجود في مكتبتي على الإطلاق، إنما هو معرفة أن هناك وقت أخذت فيه هذا الكتاب بجدية كافية حتى إنني دفعت فيه نقودًا، واحتفظت به على رف من رفوف مكتبتي لسنوات، بل وقرأت بعضه. إنني لست خجلًا من الكتاب في حد ذاته، إنني خجل من أنني أوليته بعض الأهمية في وقت من الأوقات.

وهنا نأتي إلى الموضوع الحقيقي؛ مكتبتي ليست مصدر فخر وإنما مصدر انتقام من الذات

وكبت للنفس. فمثل هؤلاء الذين يفخرون بتعليمهم، أشعر أنا أيضًا بمتعة في النظر إلى تلك الكتب، وتمرير يدي عليها، والتقاط بعضها لقراءته. في شبابي، كنت أتخيل نفسي واقفًا للتصوير أمام كتبي، بعد أن أصبح كاتبًا. لكن الآن ليس هناك إلا الشعور الطاغي بالحرج لأنني استثمرت الوقت والمال فيها، وحملتها إلى البيت مثل الحمالين ثم خبأتها؛ وما يجعلني أكثر تعاسة هو معرفة أنني كنت «مرتبطًا» بها. وعندما تقدمت بي السن، ربما بدأت ألقي بعض الكتب لأقنع نفسي بأنني أمتلك ذلك النوع من الحكمة المتوقعة في مالك مكتبة تتكون من الكتب التي قرأها بنفسه. لكنني أظل أشتري الكتب بنسبة أعلى مما أرميها. وهكذا، لو كان لي أن أقارن مكتبتي بمكتبة صديق جيد القراءة في بلد غربي غني، فإن مكتبته سيكون فيها كتبًا أقل كثيرًا من مكتبتي. ولحسن الحظ أن الأمر الضروري بالنسبة لي ليس امتلاك الكتب الجيدة، وإنما كتابتها.

إن تقدم الكاتب يعتمد بدرجة كبيرة على قراءة الكتب الجيدة. لكن القراءة الجيدة ليست هي تمرير العين والعقل ببطء وبحرص على النص، وإنما أن يغرق المرء نفسه تمامًا في روح النص. وهذا هو السبب في أننا نقع في حب كتب قليلة فقط طوال حياتنا. حتى أشد المكتبات الشخصية انتقاء، تتكون من عدد من الكتب جميعها في حالة تنافس بعضها مع بعض. وعوامل الغيرة بين هذه الكتب تمنح الكاتب المبدع نوعًا من الكآبة. وكان فلوبير على حق إذ قال إنه لو كان على رجل أن يقرأ عشرة كتب باهتمام كافٍ، سوف يصبح من الحكماء. وكقاعدة، معظم الناس لم يفعلوا ذلك، وهذا هو السبب في أنهم يجمعون الكتب ويستعرضون مكتباتهم. ولأنني أعيش في بلد محروم تقريبًا من الكتب والمكتبات، فأنا على الأقل استثناء. إن الكتب التي تبلغ اثني عشر ألفًا في مكتبتي هي ما يجبرني على أخذ عملي بجدية.

من بين هذه الكتب عشرة أو خمسة عشر كتابًا أحبها بالفعل، ولكني لا أشعر بعاطفة قوية تجاه هذه المكتبة. وهي كصورة، كمجموعة من الأثاث، ككومة من التراب، كعبء متجسد، لا أحبها على الإطلاق. والشعور بالألفة مع محتوياتها يشبه إقامة علاقات بنساء فضيلتهن الرئيسية هي أنهن على استعداد لتبادل الحب معنا دائمًا؛ فالشيء الذي أحبه كثيرًا في كتبي هي أنني أستطيع أن ألتقطها، وأقرأها متى أشاء.

ولأنني أخشى «الارتباطات» بقدر ما أخشى الحب، فإنني أرحب بأي مبرر للتخلص من الكتب. لكن في السنوات العشر السابقة، وجدت عذرًا جديدًا، شيئًا لم يطرأ على بالي من قبل أبدًا. فالمؤلفون الذين اشتريت كتبهم في شبابي، واحتفظت بها وأحيانًا حتى قرأتها، لأنهم

كانوا «كُتّاب أمتنا»، وحتى قليل من الكتاب الذين قرأت لهم في السنوات التالية تواطئوا في السنوات الأخيرة لجمع دليل حول مدى سوء كتبي. في البداية كنت سعيدًا لأنهم أخذوني بهذه الجدية. لكني الآن سعيد لأن لديّ مبررًا أفضل حتى من الزلزال لإزالتهم من مكتبتي. وهذا يوضح كيف حدث أن رفوف الأدب التركي في مكتبتي راحت بسرعة تفقد أعمالًا من تأليف أنصاف الموهوبين، وقليلي الجودة، ومتواضعي النجاح، والمكشوفين، والذكور، والوضيعين من الكتاب بين سن الخمسين والسبعين.

٣٠ـ حول القراءة: الكلمات أم الصور

أن تحمل كتابًا في جيبك أو في حقيبتك، خاصة في أوقات الحزن، معناه أنك تمتلك عالمًا آخر، عالمًا يمكن أن يجلب لك السعادة. أثناء شبابي التعس، كان التفكير في مثل هذا الكتاب ـ كتاب أتطلع إلى قراءته ـ هو عزاء ساعدني خلال اليوم المدرسي، بينما أتثاءب كثيرًا كانت عيناي تمتلئان بالدموع؛ وفي حياتي لاحقًا، كان يساعدني على تحمل اللقاءات المضجرة التي كنت أحضرها مضطرًا أو رغبة في ألا أكون غير مهذب. دعني أعدد الأشياء التي تجعل القراءة شيئًا أفعله، ليس بغرض العمل أو من أجل الثقافة، بل من أجل المتعة:

١ ـ انتزاع نفسي من ذلك العالم الآخر الذي ذكرته قبلًا. ويمكن رؤية ذلك كنوع من الهروبية. حتى لو كان ذلك فقط في خيالك، لا يزال من الطيب أن تهرب من أحزان الحياة اليومية، وتقضي بعض الوقت في عالم آخر.

٢ ـ بين سن السادسة عشرة والسادسة والعشرين، كانت القراءة مركزية في محاولاتي لعمل شيء من نفسي، ورفع وعيي، ومن ثم لأن أعطي روحي شكلًا. أي نوع من الرجال ينبغي أن أكون؟ ما معنى العالم؟ إلى أي مدى يمكن أن تمتد أفكاري، واهتماماتي، وأحلامي، والأراضي التي أستطيع أن أراها بعيني عقلي؟ وبينما أتابع آخرين في حياتهم وأحلامهم وتأملاتهم في قصصهم ومقالاتهم، كنت أعرف أنني سوف أحتفظ بهم في أعماق بعيدة من ذاكرتي، ولن أنساهم أبدًا، بنفس الطريقة التي لا ينسى طفل صغير بها أول مرة رأى شجرة، أو ورقة خضراء، أو قطة. بهذه المعرفة التي جمعتها من قراءاتي، سوف أخطط طريقي إلى النضج. وحيث انطلقت بمثل هذا التفاؤل الطفولي لصنع نفسي وتشكيلها، فإن قراءاتي في تلك السنوات كانت مكثفة وتتسم بحب مغامرة مرح اعتمد بعمق على خيالي. لكن في هذه الأيام، نادرًا ما أقرأ بهذه الطريقة، وربما هذا هوالسبب في أنني أقرأ أقل كثيرًا.

٣ ـ هناك شيء آخر يجعل القراءة شديدة الإمتاع بالنسبة لي، وهو الوعي بالذات. عندما نقرأ،

هناك جزء في عقولنا يقاوم الاستغراق الكامل في النص ويهنئنا على أننا قمنا بمثل هذه المهمة العميقة والمثقفة: أي القراءة. كان بروست يفهم ذلك جيدًا. فقد قال إن هناك جزءًا منا يظل خارج النص ليتأمل المنضدة التي نجلس إليها، أو المصباح الذي يضيء سطح المنضدة، أو الحديقة من حولنا، أو المنظر خلفها. وعندما نلاحظ هذه الأشياء، فإننا في نفس الوقت نستمتع بوحدتنا وألاعيب خيالنا ونهنئ أنفسنا على امتلاك عمق أعظم من أولئك الذين لا يقرءون. إنني أفهم كيف أن قارئًا قد يتمنى، دون مبالغة، أن يهنئ نفسه، رغم أنني قليل الصبر على أولئك الذين يشعرون بالفخر في مبالغاتهم.

وهذا هوالسبب في أنني عندما أتحدث عن القراءة في حياتي، لا بد أن أقول هذا فورًا: إذا كانت المتع التي أصفها في رقم ١ ورقم ٢ هي متع أستطيع أن أجدها في فيلم، أو تليفزيون أو أية وسيلة إعلام أخرى، ربما قرأت كتبًا أقل. ربما في يوم من الأيام سوف يكون ذلك ممكنًا. لكني أظن أن ذلك سيكون صعبًا. لأن الكلمات (وأعمال الأدب التي تصاغ منها) هي مثل المياه أو مثل النمل. لا شيء يمكن أن يتخلل الشقوق، والحفر، والفجوات الخفية للحياة بسرعة وبعمق كما تفعل الكلمات. إنه في تلك الشقوق يمكن أن نتحقق أولًا من جوهر الأشياء التي تجعلنا نمتلئ رغبة في المعرفة بالحياة، والعالم والأدب الجيد هو أول ما يكشف عنها. إن الأدب الجيد قطعة من مشورة حكيمة ما يزال من الضروري تقديمها، وبهذا فإن له نفس هالة الحاجة إليه مثل آخر الأخبار؛ وهذا هوالسبب الرئيسي في أنني لا أزال أعتمد عليه.

لكني أظن أنه من الخطأ أن أتحدث عن هذه المتعة باعتبارها مناقضة لـ أو منافسة لـ متع المشاهدة، والرؤية. وقد يكون ذلك لأنه، بين سن السابعة والثانية والعشرين، كنت أريد أن أصبح رسامًا وقضيت تلك السنوات أرسم بإفراط. بالنسبة لي، أن أقرأ هو أن أخلق الصيغة السينمائية العقلية الخاصة بي من نص ما. قد نرفع رءوسنا عن الصفحة لنريح أعيننا على صورة على الجدار، أو المشهد خارج النافذة، أو المنظر الواقع خلف ذلك، لكن عقولنا لا تأخذ تلك الأشياء داخلها؛ إننا لا نزال مشغولين بتصوير سينمائي للعالم المتخيل في الكتاب. ولرؤية العالم الذي تخيله المؤلف، ولكي نجد السعادة في ذلك العالم الآخر، لا بد للإنسان من أن يجعل خياله الخاص يقوم بدوره. بإعطائنا الانطباع بأننا لسنا مجرد متفرجين على عالم متخيل، ولكننا من ناحية ما خالقوه، فالكتاب يقدم لنا متعة الخلق في عزلة. وهذه «المتعة في العزلة» هي التي تجعل قراءة الكتب، وقراءة الأعمال العظيمة للأدب، شديدة الإغراء للجميع وجوهرية للغاية بالنسبة للكاتب.

٣٠ـ مباهج القراءة

في هذا الصيف قرأت رواية ستاندال (Charterhouse of Parma). وبعد الانتهاء من صفحات معينة من هذا الكتاب المدهش، كانت عيناي تتراجعان عن الكتاب القديم الذي أحمله في يدي للتحديق في صفحاته الصفراء عن بعد. (بنفس الطريقة التي كانت تحدث وأنا طفل، عندما كنت أتناول مشروبًا محببًا إلي، كنت أتوقف من وقت لآخر للتحديق بحب إلى الزجاجة في يدي). وبينما كنت أحمل الكتاب معي في كل مكان هذا الصيف، سألت نفسي مرات عديدة لماذا كانت كل تلك المتعة لمجرد أن أعرف أن الكتاب إلى جانبي. وفيما بعد، كنت أسأل نفسي هل من الممكن حتى أن أتحدث عن المتعة التي شعرت بها في ذلك فإن فعلت ذلك دون أن أتحدث عن الرواية نفسها فسوف يكون الأمر مثل التحدث عن حبي لامرأة وقعت في غرامها دون أن أصفها في البداية. وهذا هو ما أحاول أن أفعله الآن. (وأولئك الذين يريدون فصل الرواية عن حب قراءة الروايات يمكن أن يتخطوا كل ما بين قوسين فيما يلي).

١ـ بينما أتابع الأحداث الموصوفة في القصة (معركة وترلو، مؤامرات الحب والنفوذ في إمارة صغيرة)، طغت على جوانحي عاطفة قوية. لم يكن مصدر سعادتي يكمن في الأحداث في حد ذاتها، ولكن في الاستجابات العاطفية والروحية التي أثارتها. كنت أشعر بالأحداث كعواطف، نوع من الحس المتزامن[1]. وعرفت فرح الشباب، إرادة الحياة، قوة الأمل، حقيقة الموت، والحب، والوحدة.

٢ ـ وبينما كنت أستمتع بما تتميز به لغة المؤلف، كانت قوة نثره، قدراته على الملاحظة، حيويته،

---

(١) الحس المتزامن (synaesthesia)، أو (synesthesia)، في التعبير الأدبي، هو التعبير عن المدرك الحسي الخاص بحاسة معينة بلغة حاسة أخرى، مثل وصف الصوت بالدفء، وهو من أنواع المجاز. [المترجمة].

طريقته في الوصول مباشرة إلى قلب الموضوع، وحدة ذكائه، بدا لي وكأنه كان يهمس بكل حكمته في أذني، لي وحدي. ورغم أنني أعرف أن الملايين قرأوا هذا الكتاب قبلي، فقد شعرت لأسباب لم أستطع سبر كنهها أنه في هذا الكتاب كانت هناك فقرات كثيرة، تفاصيل صغيرة كثيرة، تأملات، ومناطق فهم، كان الكاتب وأنا نشترك فيها وأننا فقط نحن الاثنين يمكننا تقديرها. وأن أكون بهذا القرب عقليًا وروحيًا من كاتب بهذه البراعة أشعرني بالثقة في ذاتي، وبناء على هذه الثقة، كما يحدث مع الناس السعداء، ارتفع تقديري لنفسي كثيرًا.

٣ ـ هناك تفاصيل معينة من حياة الكاتب (شعوره بالوحدة، الفشل في الحب، وحقيقة أن كتبه لم تلق من الحب كما كان يتمنى)، والقصة الأسطورية عن كتابة هذه الرواية (قيل إن ستاندال قد وضعها على أساس مذكرات تاريخية إيطالية، وإنه أملاها على سكرتيره على مدى ما لا يزيد عن اثنين وخمسين يوما) بدت هذه التفاصيل هي قصة حياتي نفسها.

٤ ـ لم يكن التعاطف الذي شعرت به مع ستاندال هو الشيء الوحيد الذي أثر في نفسي، كثير من المشاهد التي يرويها، وصفه للمناظر الطبيعية، وتصويره للعصر (دواخل القصر، تمثال نابليون، البحيرات خارج ميلان والمناطق المحيطة بها، منظر جبال الألب، كل ذلك شع من خلال الوعي الحضري للمؤلف، كذلك المناقشات، جرائم القتل، والمؤامرات السياسية) كل ذلك بقي معي أيضًا. وعلى عكس بطل بروست، لم أفترض أبدًا هويات شخصيات أخرى أو اعتقدت أن تلك الأحداث تحدث لي. لم أكن حاضرًا في الرواية. ولكن منذ البداية، استمتعت بالإثارة للدخول إلى حيز مختلف تمامًا عن عالمي اليومي، وتأملت العالم الداخلي للرواية بطريقة مشابهة كثيرًا لما فعلته يومًا من تأمل مشروب أشربه في زجاجة. كان هذا هو السبب الذي جعلني أحمل الكتاب معي في كل مكان.

٥ ـ قرأت هذا الكتاب لأول مرة (The Charterhouse of Parma) عام ١٩٧٢. وعندما نظرت إلى الفقرات التي وضعت خطوطًا تحتها والملاحظات التي دونتها في الهوامش في تلك القراءة الأولى، ضحكت، ضحكة حزينة على حماسي في شبابي. لكنني لا أزال أشعر بالتعاطف مع الشاب الذي التقط هذا الكتاب حينها، والذي، لكي يفتح عقله على عالم جديد، ولكي يصبح شخصًا أفضل، قرأه باهتمام. وفضلت ذلك الشاب المتفائل والذي لم يتشكل كاملًا بعد، والذي ظن أنه يستطيع أن يرى كل شيء، فضلته على القارئ الذي

أصبحت عليه. وهكذا، متى جلست لقراءة الكتاب، كنا حشدًا: أنا في العشرين من عمري، وصديقي القريب ستاندال، وأبطاله، وأعجبني هذا الحشد.

٦ ـ ولأنه ذكرني بالشخص الذي كنته في ذلك الوقت، فقد اعتززت بهذا الكتاب كشيء مادي في حد ذاته. كان غلافه السيئ النوع رثًّا، ومن وقت لآخر أعبث في الشريط الذي يعمل كعلامة للصفحات. وقد كتبت ملاحظات في الناحية الداخلية من الغلاف الخلفي طوال تلك السنوات. وظللت أرجع إليها.

٧ ـ وبهذه الطريقة، فإن المتعة التي أستمدها من القراءة امتزجت باستمتاعي بالكتاب كشيء مادي. هذا هو السبب في أنني أحمله كما لو كان تميمة يمكن أن تجلب لي السعادة، حتى عندما كنت ذاهبًا إلى أماكن حيث لن يكون لديّ وقت للقراءة. لو كنت في مكان ما وأشعر بالملل أو الضيق، كنت أفتح الكتاب على صفحة عشوائية، وأقرأ فقرة، فأشعر بالهدوء. واليوم تمنحني صفحات الكتاب وغلافه سعادة بقدر الكلمات نفسها. لقد منحني الكتاب كثيرًا من السعادة مثلما منحتني قراءته.

٨ ـ وكما كنت أفعل أحيانًا في بعض الأمسيات في هيبليادا، الجزيرة الصغيرة التي نقضي فيها صيفياتنا، عندما كنت أجلس على مقعد على طريق لا أحد غيري يستخدمه وأبدأ في قراءة الكتاب على ضوء مصباح من مصابيح الشوارع، كنت أشعر أن الكتاب جزء من العالم الطبيعي مثله مثل القمر، والبحر، والسحب، والأشجار، والشجيرات، والحجارة في الجدران. وربما لأنه يجري في الماضي البعيد، فقد بدا الكتاب طبيعيًا وغير متكلف كشجرة أو طائر. وكان يسعدني أن أكون قريبًا هكذا من الطبيعة، وكنت أشعر وكأن الكتاب يحسن من شخصيتي، ويطهرني من غباوات وشرور الحياة كلها.

٩ ـ أثناء إحدى تلك اللحظات السعيدة، وأنا أحدق في الكتاب من مسافة معينة أحدق في الواقع ليس إلى صفحاته المصفرة، ولكن إلى الأشجار والبحر المعتم على مسافة في الخلفية سألت نفسي: ما المعنى الذي يمكن أن يحتويه هذا الكتاب ليجعلني سعيدًا هكذا؟ لأتحقق من أن توجيه هذا السؤال كان مثل السؤال عن معنى الحياة ذاتها، شعرت وكأن هذا الكتاب قد قربني من فهم هذا المعنى، إلى درجة أن أقدر على أن أقول شيئًا أو اثنين في الموضوع.

١٠ ـ إن معنى الحياة يرتبط بشدة بالسعادة، كما في كل الروايات العظيمة. وكما في الروايات، هناك في الحياة أمنية أصيلة، نبض، سباق نحو السعادة. لكن هناك ما هو أكثر من ذلك. إن الإنسان يتمنى أن يتأمل في تلك الرغبة، ذلك النبض، والرواية الجيدة مثل (Charterhouse

of Parma)، مناسبة تمامًا لهذا الغرض. في النهاية تصبح الرواية المدهشة جزءًا لا يتجزأ من حياتنا ومن العالم حولنا، تقربنا من معنى الحياة؛ إنها تأتي مكان السعادة التي قد لا نجدها أبدًا في الحياة لتقدم لنا فرحة مستمدة من معناها.

١١ ـ إن ما يجعلني سعيدًا الآن هو قراءة صفحة بينما أحتفظ بكل تلك الأفكار في مكان ما من عقلي وهذا رغم حقيقة أنني بدأت أشعر وكأن سعادتي تهدد بتدمير هالة الغموض التي تكتنف الرواية.

٣٢ـ تسع ملاحظات حول أغلفة الكتب

• إذا استطاع روائي أن ينهي كتابًا دون أن يحلم بغلافه، فهو حكيم، مصقول جيدًا، وناضج مكتمل التكوين، لكنه أيضًا قد فقد البراءة التي جعلت منه روائيًّا في المقام الأول.

• لا نستطيع أن نتذكر الكتب التي نحبها بشدة دون أن نتذكر أغلفتها أيضًا.

• إننا جميعًا نحب أن نرى المزيد من القراء يشترون الكتب من أجل أغلفتها، والمزيد من النقاد الذين يحتقرون الكتب التي كتبت مع وضع نفس هؤلاء القراء في الاعتبار.

• إن التصوير المفصل للأبطال على أغلفة الكتب إهانة ليس فقط لخيال المؤلف، ولكن أيضًا لقرائه.

• عندما يقرر المصممون أن رواية الأحمر والأسود (لستاندال) تستحق غلافًا أحمر وأسود، أو عندما يزينون كتابًا عنوانه البيت الأزرق أو القصر، برسوم لبيوت زرقاء أو قصور، فإنهم لا يجعلوننا نظن أنهم ملتزمون بالنص، وإنما يجعلوننا نتساءل إن كانوا قد قرأوه من الأصل.

• إذا كنا نحتفظ بلمحة من غلاف كتاب بعد سنوات من قراءته، فإننا نعود في الحال إلى ذلك اليوم البعيد في الماضي الذي تكورنا فيه في أحد الأركان مع هذا الكتاب لندخل العالم المخبأ فيه.

• أغلفة الكتب الناجحة تقوم بدور التوصيل، وتملؤنا بروح تبعدنا عن العالم العادي الذي نعيش فيه، وتدخلنا إلى عالم الكتاب.

• إن دكان بيع الكتب يدين بإغرائه ليس إلى كتبه، وإنما إلى تنوع أغلفة هذه الكتب.

• عناوين الكتب مثل أسماء الناس: فهي تساعدنا على تمييز الكتاب من بين مليون كتاب آخر يشبهه. لكن أغلفة الكتب مثل وجوه الناس: إما أنها تذكرنا بسعادة عرفناها ذات يوم، أو أنها تعد بعالم مبارك ما زال أمامنا أن نستكشفه. وهذا هو السبب في أننا نحدق في أغلفة الكتب بمودة كما نفعل مع الوجوه.

٣٢ـ أن تقرأ أو لا تقرأ: «ألف ليلة وليلة»

قرأت أولى قصصي من ألف ليلة وليلة وأنا في السابعة من العمر. كنت قد أنهيت لتوي عامي الأول في المدرسة الابتدائية، وذهبت أنا وأخي لقضاء الصيف في جنيف، سويسرا، حيث كان والدانا عندما ارتبط أبي بعمل هناك. ومن بين الكتب التي أعطتنا إياها عمتي ونحن نترك إسطنبول، لمساعدتنا على تحسين قراءتنا أثناء الصيف، كانت مختارات من قصص ألف ليلة وليلة. كان كتابًا مجلدًا بشكل جميل، ومطبوعًا على ورق من نوعية فاخرة، وأتذكر أنني قرأته أربع أو خمس مرات في ذلك الصيف. وعندما كان الجو شديد الحرارة، كنت أذهب إلى غرفتي للاستراحة بعد الغداء؛ وأتمدد على فراشي، وأقرأ نفس القصص مرة بعد أخرى. كانت شقتنا على بعد شارع واحد من شواطئ بحيرة جنيف، وبينما كان يهب نسيم عليل من خلال النافذة المفتوحة وتنساب أنغام أكورديون لأحد الشحاذين من الرقعة الخالية خلف بيتنا، كنت أنسى نفسي هائمًا في أرض مصباح علاء الدين ولصوص علي بابا الأربعين.

ماذا كان اسم أول بلد زرته؟ تبينت من استكشافاتي الأولى أنه بلد غريب وبعيد، وأكثر بدائية من عالمنا، ولكنه جزء من عالم مسحور. يمكنك أن تسير في أي شارع في إسطنبول وأن تلتقي بأناس لهم نفس أسماء الأبطال، وربما جعلني ذلك أشعر بأنني قريب منهم إلى حد ما، لكني لم أر شيئًا من عالمي في تلك القصص؛ ربما كانت الحياة هكذا في أقصى قرى الأناضول، ولكن ليس في إسطنبول العصرية. وهكذا، ففي أول مرة قرأت فيها ألف ليلة وليلة، قرأتها كما لو كنت طفلًا غربيًا، يمتلئ دهشة من عجائب الشرق. لم أكن أعرف أن هذه القصص كانت قد انتقلت منذ بعيد إلى ثقافتنا من الهند، والجزيرة العربية، وإيران؛ وأن إسطنبول، مدينة ميلادي، كانت من نواح كثيرة شهادة حية على تقاليد نبعت منها تلك القصص العظيمة؛ أو أن أعرافها الأكاذيب، والحيل، والخدع، المحبين والخائنين، والتمويهات والانعطافات غير المتوقعة، والمفاجآت كانت منسوجة بعمق في روح مدينتي الغامضة المعقدة. ولم أكتشف إلا

فيما بعد من كتب أخرى أن القصص الأولى التي قرأتها من ألف ليلة وليلة لم تكن مختارة من المخطوطات القديمة التي ادعى أنطوان جالان المترجم الفرنسي وأول جامع لقصص ألف ليلة وليلة أنه حصل عليها من سوريا. لم يأخذ جالان علي بابا والأربعين حرامي ولا علاء الدين والمصباح السحري من كتاب، لقد سمعها من عربي مسيحي يسمى حنا دياب، ولم يكتبها إلا فيما بعد عندما كان يضع مجموعته معًا.

وهذا يأتي بنا إلى الموضوع الحقيقي: ألف ليلة وليلة هي إحدى بدائع الأدب الشرقي، ولكن لأننا نعيش في ثقافة قطعت صلاتها بتراثها الثقافي الخاص، ونسيت ما تدين به للهند وإيران، واستسلمت بدلًا من ذلك لصدمات الأدب الغربي، فقد عاد إلينا هذا التراث عبر أوروبا. ورغم أنها كانت قد نشرت في العديد من اللغات الغربية أحيانًا قام بترجمتها أفضل عقول العصر، وأحيانًا أغرب العقول وأكثرها تشوشًا وتحذلقًا فإن عمل أنطوان جالان هو الذي لقي أكثر الترحيب. وفي نفس الوقت، فإن المجموعة التي بدأ جالان ينشرها في ١٧٠٤ هي أكثر هذه الأعمال تأثيرًا، وأوسعها انتشارًا، وأطولها بقاء. ويمكن للمرء أن يقول إنها كانت المرة الأولى التي تظهر فيها هذه السلسلة اللانهائية من القصص ككيان محدد، وكانت هذه الطبعة نفسها مسئولة عن الشهرة التي نالتها هذه القصص في العالم كله. وقد كان لهذه المجموعة تأثير ثري وقوي على الكتابة الأوروبية في أغلب ذلك القرن. فرياح ألف ليلة وليلة يتردد صداها في مؤلفات ستاندال، وكولريدج، ودي كوينسي، وبو. ولكن إذا قرأنا المجموعة من الغلاف إلى الغلاف، فلسوف نرى أيضًا كيف أن ذلك التأثير محدود. فالمجموعة شديدة الانشغال في معظمها بما يمكن أن نسميه «الشرق الغامض» فالقصص مليئة بالمعجزات، والأحداث الغريبة والمتجاوزة للطبيعة، ومشاهد الرعب لكن ألف ليلة وليلة فيها ما هو أكثر من ذلك.

استطعت أن أرى ذلك بوضوح عندما عدت إلى ألف ليلة وليلة في العشرينيات من عمري. كانت الترجمة التي قرأتها في ذلك الوقت لرائف كراداغ (Raif Karadağ)، والذي أعاد تقديم الكتاب إلى الجمهور التركي في سنوات العقد ١٩٥٠. وبالطبع مثل معظم القراء لم أقرأها من الغلاف إلى الغلاف، مفضلًا أن أتجول من قصة إلى قصة بقدر ما يقودني فضولي. وفي قراءة ثانية، أثار الكتاب قلقي واستفزني. فرغم أني كنت أسرع من صفحة إلى صفحة، وقد استحوذ عليَّ التشويق، كنت أشعر بالغيظ، وأحيانًا بكراهية حقيقية لما كنت أقرأه. ومع ذلك، لم أشعر أبدًا أنني كنت أقرأ بدافع من شعور بالواجب، كما نفعل أحيانًا عندما نقرأ الكلاسيكيات؛ بل كنت أقرأ باستمتاع عظيم، بينما كنت أكره حقيقة أنني كنت مستمتعًا.

بعد ثلاثين عامًا، أظن أنني أعرف ماذا كان يثير كل هذا الضيق في نفسي: في معظم القصص،

كان رجال ونساء منشغلين بحرب خديعة دائمة. لقد أثيرت أعصابي بسبب الدورة اللانهائية التي يقومون بها من ألاعيب، وخدع، وخيانات، واستفزازات. في عالم ألف ليلة وليلة، لا توجد امرأة على الإطلاق يمكن الوثوق بها. لا يمكنك أن تصدق شيئًا تقوله النساء؛ وهن لا يفعلن إلا خداع الرجال بألاعيبهن وحيلهن الصغيرة. ويبدأ هذا على الصفحة الأولى، حيث تمنع شهرزاد رجلًا محرومًا من الحب من قتلها بسلب لبه بقصصها. فإذا كان هذا النموذج قد تكرر في الكتاب، فهذا لا يعكس إلا مدى ما كان يشعر به الرجال نحو النساء من خوف عميق وجوهري في الثقافة التي أنتجته. وهذا يتسق تمامًا مع حقيقة أن السلاح الذي تستخدمه النساء بنجاح تام هو سحرهن الجنسي. وبهذا المعنى، فإن ألف ليلة وليلة تعبير قوي عن أقوى نوع من الخوف يتسلط على رجال ذلك العصر: أن النساء قد يتركنهم، أو يخدعنهم، ويحكمن عليهم بالعزلة والوحدة. إن القصة التي تستحث هذا الخوف بأقصى قدر من الكثافة ـ وتقدم أقصى متعة في تعذيب الذات ـ هي قصة السلطان الذي يراقب حريمه جميعًا يخنه مع عبيدهن السود. إنها تؤكد أسوأ ما يخشاه الذكر ويجعله يتحامل على الجنس الأنثوي، وهكذا فليس من قبيل المصادفة أن الروائيين الأتراك المشهورين في العصر الحديث، وحتى «الواقعيين الاجتماعيين» الملتزمين سياسيًّا مثل كمال طاهر، يختارون استغلال هذه القصة بكل ما يستطيعون. لكن عندما كنت في العقد الثالث من عمري، وضائعًا في المخاوف النموذجية الذكورية من النساء اللائي لا يمكن الوثوق بهن، وجدت مثل هذه القصص خانقة، شديدة «الشرقية»، بل وخشنة بشكل ما. في تلك الأيام، بدت لي ألف ليلة وليلة تميل بدرجة زائدة لأمزجة وتفضيلات الشوارع الخلفية. فالفج، وذو الوجهين، والشرير (وإن لم يكونوا كلهم يتسمون بالقبح باستمرار، فإنهم يرسمون حرمانهم الأخلاقي دراميًّا بأن يصبحوا قبيحين)، كانوا كريهين بشكل متواصل، يمارسون أسوأ صفاتهم مرة بعد أخرى، لمجرد أن تظل القصة مستمرة.

وقد يكون نفوري عند قراءة ألف ليلة وليلة للمرة الثانية ناشئًا عن شعاع تطهيري أحيانًا تبتلى به البلدان المتجهة إلى التغريب. في تلك الأيام، كان الشباب الأتراك مثلي الذين يعتبرون أنفسهم معاصرين، ينظرون إلى كلاسيكيات الأدب الشرقي كما ينظر المرء إلى غابة مظلمة مستغلقة على الفهم. والآن أظن أن ما كنا بحاجة إليه هو مفتاح طريقة للدخول إلى هذا الأدب تحتفظ بالنظرة المعاصرة ولكن تسمح لنا في نفس الوقت أن نشعر بقيمة الجماليات العربية، والممتعة، والتلقائية.

ولم أستطع أن أشعر بالدفء في قراءة ألف ليلة وليلة إلا عندما قرأتها للمرة الثالثة. ولكن في هذه المرة كنت أريد أن أفهم ما الذي فتن الكتاب الغربيين عبر العصور إلى هذه الدرجة ما الذي جعل الكتاب يصبح من الكلاسيكيات. ورأيت الآن أنه بحر عظيم من القصص بحر بلا

نهاية وما أذهلني هو طموحها، وهندستها الداخلية السرية. وكما كنت من قبل، كنت أقفز من قصة إلى قصة، وأترك قصة في منتصفها إن بدأت أشعر بالملل وأنتقل إلى أخرى. ورغم أنني كنت قد قررت أن ما يهمني ليس هو محتوى القصة بقدر تشكيلها، واتساقها، وانفعالاتها، فإن طعم الشارع الخلفي لهذه القصص هو أشد ما أعجبني في النهاية فيها نفس تلك التفاصيل الشريرة التي استهجنتها من قبل. وربما بمرور الوقت أصبحت أقبل أني عشت بما يكفي لمعرفة أن الحياة تتكون من الخيانة والخديعة. وهكذا، في قراءتي الثالثة، استطعت أخيرًا أن أقدر ألف ليلة وليلة كعمل فني، وأن أستمتع بألاعيبها الخالدة ومنطقها، وتمويهها، ولعبة الاستخفاء، وقصصها الكثيرة عن الدجل والخديعة. وفي روايتي «الكتاب الأسود» (The Black Book)، أعتمد على روعة قصة هارون الرشيد، الذي يذهب متخفيًا في إحدى الليالي ليراقب بديله، هارون الرشيد المزيف، وهو ينتحل شخصيته؛ وغيرت القصة فقط لأعطيها إحساس أحد تلك الأفلام الأبيض والأسود لإسطنبول في سنة ١٩٤٠. وبمساعدة التعليقات والطبعات ذات الحواشي في اللغة الإنجليزية، تمكنت، عندما وصلت إلى أواسط العقد الرابع من عمري، من قراءة ألف ليلة وليلة من أجل منطقها السري، وفكاهتها الداخلية، وثرائها، وأنواع الجمال المدجن والغريب، وفصولها الإضافية القبيحة، وصفاقاتها، وابتذالاتها لقد كانت باختصار صندوق الكنز. إن علاقة الحب والكره القديمة بالكتاب لم تعد تهم؛ فالطفل الذي لم يستطع أن يكتشف عالمه فيها كان طفلًا لم يقبل الحياة بعد كما هي، ونفس الشيء يمكن قوله عن المراهق الغاضب الذي اعتبرها ابتذالًا. ولأنني وصلت ببطء إلى رؤية أنه دون أن نقبل ألف ليلة وليلة كما هي، فلسوف تستمر ـ مثل الحياة، عندما نرفض قبولها كما هي ـ مصدر تعاسة عظيمة. لا بد أن يقبل القراء على الكتاب دون أمل أو تحيز، وأن يقرأوه كما يحبون، متبعين تمويهاتهم الخاصة، ومنطقهم الخاص. ورغم أنني ربما أبالغ بالفعل لأنه سوف يكون من الخطأ أن أوجه قارئًا إلى ذلك الكتاب محملًا بأية أفكار مسبقة على الإطلاق.

ومع ذلك، فإنني لا أزال أرغب في استخدام هذا الكتاب لقول شيء عن القراءة والموت. هناك شيئان يقولهما الناس دائمًا عن ألف ليلة وليلة. الأول هو أنه لم يستطع أحد على الإطلاق أن يقرأ الكتاب من البداية إلى النهاية. والشيء الثاني هو أن أي أحد يقرأه منذ البداية إلى النهاية لا بد أن يموت. ومن المؤكد أن القارئ المحترس الذي يرى أن هذين التحذيرين يتناسبان معًا سوف يرغب في قراءته بحذر. ولكن لا سبب يدعو للخوف. لأننا جميعًا سوف نموت في يوم من الأيام، سواء قرأنا ألف ليلة وليلة أم لم نقرأها.

ألف ليلة وليلة.....

٣٤- تصدير لرواية تريسترام شاندي: «لا بد أن يكون لكل منا مثل هذا العم»

افتتاحية

نريد كلنا أن يكون لدينا عم مثل تريسترام شاندي، عم دائمًا يروي لنا حكايات، ويفقد طريقه داخل هذه الحكايات، حتى وهو يشدنا بذكاء داخلها بنكاته، وتلاعبه بالكلمات، وحماقاته، وطيشه، ومراوغاته، وهواجسه، وتكلفه المرح الصاخب؛ والذي رغم مكره وثقافته ودنيويته لا يزال طفلًا عابثًا في أعماقه. ومتى انطلق هذا العم طويلًا وشرد خارج الحدود، سوف يقول الوالد أو العمة «كفى! إنك تخيف الأطفال؛ إنك تمرضهم!». وذلك رغم أن الأطفال لم يكونوا وحدهم معلقين بكل كلمة والذين أدمنوا حكايات هذا العم الملتوية، وإنما الكبار أيضًا. لأنه ما إن نتعود على صوت هذا العم، فإننا نريد أن نسمعه طوال الوقت.

هناك مراحل أخرى كثيرة في الحياة نصبح فيها مرتبطين بصوت ما، بكلمات أحد الحكائين. في المكاتب المزدحمة، وفي الجيش، وفي المدرسة، وفي اللقاءات الاجتماعية، نعرف هؤلاء الناس المتميزين أولًا من لون أصواتهم. وأحيانًا نصبح شديدي التعود على سماعهم لدرجة أننا عندما نريد التحدث معهم فليس لأننا نشعر بالفضول لمعرفة ما يريدون قوله، ولكن لأننا ببساطة نشتاق إلى سماع أصواتهم مرة أخرى. إننا نعتمد على هذا العم كما نعتمد على جار فضولي، أو ممثل من النوع الذي يستطيع أن يجعل الجمهور يضحك في اللحظة التي يدخل فيها إلى خشبة المسرح، حتى قبل أن يفتح فمه. وفي تركيا، الأعمام من هذا النوع يذكروننا أيضًا بكُتاب الأعمدة المفضلين لدينا، الذين يستطيعون تحويل أي شيء يحدث لهم إلى قصص. وفي الحياة الواقعية، عندما نكون قد تعودنا على هذا النوع من الأصوات هذا النوع من الحكائين فإن أكثر ما نتوق إليه هو سماعهم يعبرون عن أفكارنا الخاصة، خبراتنا الخاصة، ولكن في صوت الحكاء، ومن وجهة نظره الفريدة. إنه نفس الشيء دائمًا مع أحد الأقارب الذي يعيش بالطابق

الأعلى ويراك كل يوم، أو أخذ رفاق السلاح الذي تشاركه كل ساعات سيرك اليومية، إن حاجتك إلى صوته عظيمة كأن العالم نفسه أو الحياة ذاتها لن تكون موجودة تقريبًا بدون هذا الصوت. لا بد أن يكون لنا جميعًا مثل هذا العم.

لكنك تلتقي بأعمام مثل لورنس ستيرن مرة واحدة في أربعين عامًا. وعندما كنت صغيرًا، كان عمي يسلينا، ليس بالأدب، ولكن بالألغاز الحسابية. ورغم أني كنت شديد التردد في وضع نفسي داخل اختبار مزعج، فقد كنت أريد أن أثبت مدى ذكائي، وفي نوبة جنون أجاهد لأجد إجابة. ولكن كان هناك شيء آخر يحدث أيضًا: كان عمي له زوجة جميلة جدًّا. وعندما كنت في الخامسة من عمري، كنت كثيرًا ما أذهب لزيارة زوجة عمي، والتي ما كان يمكن لجمالها أن ينقص منه أثاث جدتي القديم، أو ستائرها المصنوعة من التل، أو زينة بيتها المتربة. وبعد أربعين عامًا، لا تزال زوجة عمي تذكرني بزياراتي. وقد أصبح ولداها، كلاهما، فليباركهما الله، طبيبي أسنان، ولهما عيادتان في نيشانتاشي. وعندما كنت أغادر عيادة الابن الأكبر ذات يوم، اكتشفت أن الباب الأمامي للمبنى قد أغلق من الخارج. وقفت هناك أراقب، أستمتع ببقايا طعم القرنفل في أسناني، بينما ضغطت قطة مخططة نفسها من خلال فجوة في الحديد المشغول وذهبت إلى دكان البقال عبر الشارع. كان دكان البقال الذي دخلته القطة لا يزال يبيع أفضل نوع من المقبلات في نيشانتاشي، خاصة الضلمة المحشوة.

الخروج عن الموضوع

ما فعلته في الفقرة السابقة معروف بالخروج عن الموضوع. ينسج تريسترام شاندي قصته معًا باستطرادات، ولأنه شيء نفعله جميعًا، فقد شعرنا بعدم الحاجة لتسميتها باسم جديد في اللغة التي نستخدمها كل يوم. وفي الكتاب (The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman) «الوجيه تريسترام شاندي، حياته وآراؤه» لا نصل أبدًا إلى حياة وآراء تريسترام شاندي. وفي النهاية فقط نسمع عن ميلاد تريسترام، ثم يختفي من المشهد قبل أن يلاحظه أحد. يتصرف بطل ستيرن وكأنه يستطيع أن يتكلم إلى الأبد عن تاريخ العالم الذي ولد فيه، وآراء والده عن الميلاد، والحياة بشكل عام. ولكنه لا يركز أبدًا على موضوع واحد طويلًا. فهو مثل القرد السعيد، يتأرجح من فرع إلى الآخر، ولا يتوقف أبدًا، يقفز من موضوع إلى موضوع، متحركًا دائمًا إلى الأمام.

معظم الوقت يصل القارئ انطباع بأن ستيرن ليست لديه فكرة إلى أين تسير القصة. ولكن هناك نقادًا لامعين، مثل «فيكتور شكلوفسكي» (Victor Shklovsky)، انطلق ليثبت أن بعض

المفاتيح في النص، بالإضافة إلى البنية السردية للكتاب، تشير إلى أن ستيرن قد خطط روايته بمنتهى العناية. فدعونا نلقي نظرة على ما يقوله حكاؤنا في هذا الموضوع، في القسم الثاني من الكتاب الثامن: اليوم توجد في هذه الأرض طرق متعددة لبداية كتاب، وأنا واثق أن الطريق الذي اخترته هو أفضل هذه الطرق على الأقل هو أقربها إلى الدين لأن ما أفعله هو كتابة الجملة الأولى وترك الثانية إلى الله العليم الخبير.

تتبع القصة بكاملها نفس هذا المنطق، استطرادات لا تنتهي، إذن فغالبًا ما نستطيع القول بأن موضوع الكتاب نفسه هو الاستطراد. ولكن، لو خمن ستيرن أبدًا أن شخصًا مثلي يمكن أن يكون قادرًا على أن يوضح مقصده هذا، فلربما غيَّر الموضوع في الحال.

فما الموضوع؟

عندما يخرج الروائيون عن الموضوع نشعر بالملل. هذه هي شكوانا، على أي حال، عندما نشعر بالملل من رواية ما، نقول إنها خرجت عن الموضوع. لكن هناك الكثير من الأسباب التي تجعل رواية تتوقف عن إمتاعنا. الأوصاف الطويلة للطبيعة تجعل بعض القراء يتثاءبون؛ البعض يشعرون بالملل لأنه لا يوجد ما يكفي عن الجنس، وآخرون لأنه أكثر من اللازم؛ والبعض يتضايق من القدر الضئيل من الوصف، والبعض يتضايق من المؤلفين الذين يدخلون في تفاصيل أكثر من اللازم حول خلفيات عائلية مضطربة. وما يجعل رواية ما شديدة الجاذبية ليس هو حضور أو غياب الخواص المذكورة أعلاه، إنها مهارة الروائي وأسلوبه. وبتعبير آخر، يمكن أن تكون الرواية عن أي شيء. وهذا هو نوع كتاب تريسترام شاندي: كتاب عن أي شيء.

دعونا لا ننسى أن هذا «الأي شيء» يتبع منطقًا محددًا. ربما يستطيع كاتب أن يضع أي شيء وكل شيء داخل رواية، ولكن حتى بهذه الطريقة، فإننا نحن القراء سرعان ما نصبح ملولين ونفقد صبرنا عندما يشرد المؤلف عن الموضوع، ويأخذ وقتًا أطول من اللازم لكي يقول ما يريد أن يقوله، أو يضمن تفاصيل لا حاجة إليها. (وفقدان الصبر مفهوم مهم في تريسترام شاندى؛ كان ستيرن مغرمًا بأن يقول إنه يكتب لدفع الملل). وما يجعل من الممكن لستيرن أن يكتب عن أي شيء وكل شيء (وما يثير اهتمامنا رغم الشكل السردي غير العادي) هو الصوت الغريب الذي وصفته سابقًا. هذا الكتاب مزيج من الحكايات الغريبة، وطقوس ظاهرها الجد وباطنها الهزل، ففي لحظة نسمع عن مغامرات العم توبي، وفي اللحظة التالية نشاهد والد تريسترام يلقى بساعة جده المفضلة. وبينما يظهر تريسترام شاندي الذي لم يولد

بعد مع الروائي ستيرن، نكون قد عرفنا أن كل ما حدث كان يجري في عقل المؤلف عندما شرع في رواية قصة تريسترام.

قل لنا إذن قصة المؤلف

كان لورنس ستيرن ابن ضابط فقير غير نظامي. ولد في أيرلندا في ١٧١٣ وقضى سنواته الأولى مع عائلته في العديد من مدن الحاميات العسكرية في أيرلندا وإنجلترا. وبعد سن العاشرة لم يعد إلى أيرلندا مرة ثانية أبدًا. وعندما بلغ الثامنة عشرة، توفي والده، مما زاد من فقر العائلة، لكن بمساعدة شخص بعيد القرابة كان يأمل أن يتمكن الفتى من أن يجد منصبًا في الكنيسة، ذهب لدراسة اللاهوت والكلاسيكيات في كمبريدج. وبعد تخرجه، دخل كنيسة إنجلترا، وارتقى سريعًا في مراتب الكهنوت بمساعدة بعض الكهنة المتميزين الذين كانوا من أقاربه. وفي سن الثامنة والعشرين تزوج إليزابيث لوملي؛ ولم يعش لهما من الأطفال سوى ابنتهما ليديا. وحتى نشر تريسترام شاندي في ١٧٦٠ وهو في السابعة والأربعين من عمره، لم يحدث في حياة ستيرن ما يستدعي الملاحظة، فيما عدا إصابة زوجته بالاكتئاب.

وسواء كان رجل الدين إنجليكيًّا أو سُنيًّا في الأصل، فإن قصته من الطبيعي أن تحتوي على اتجاه أخلاقي واضح مستمد من النصوص الدينية. ومن ثم فإن القصص التي يرويها رجال الدين لها غرض، ذلك النوع من الغرض الذي يريد نقادنا الأخلاقيون وذوو المسئولية الاجتماعية أن يجدوه في الأدب. إننا نستمع إلى الإمام نورالله أفندي في خطبة الجمعة لأن لديه هدفًا، درسًا أخلاقيًّا ينقله لنا؛ إن مهارته، ودموعه، وقدرته على تحريكنا وإثارة الرعب فينا، وصوته، وقوة السرد لديه، كل هذا ثانوي في أهميته. هذا هو ما يجعل ستيرن حيًّا وأصيلًا بشكل مذهل؛ رغم أنه رجل دين، فقد اخترع شكلًا يمكن أن نسميه: «قصة بلا غرض». فهو لا يكتب بغرض الوصول إلى نهاية معينة، أو لكي يعلمنا درسًا، ولكن فقط لمتعة أن يروي قصة. وفضلًا عن ذلك، فهو ينهمك في هذا الشغف العصري عن دراية؛ إن عدم وجود غرض ليس فشلًا، وإنما هو غرض في حد ذاته. وهذا هو ما يميزه عن رجل لا يفعل سوى الثرثرة. وهذا رغم حقيقة أن هناك، في صوته وفي سلوكه، قدرًا كبيرًا مما يذكرنا بالنميمة الفارغة.

ولا حاجة إلى القول أن ستيرن، الذي عاش كما هو في مجتمع غير معتاد على رجال الدين الذين يكتبون روايات بلا غرض ويرسلوها إلى لندن لنشرها وقراءتها على نطاق واسع، أثار الغضب والحسد على السواء. هاجمه أولئك الذين لم يقدروا موهبته وتلاعبه اللفظي الذكي والمرح. كما هاجمه الفضوليون الغاضبون الغيورون الذين هم دائمًا كثيرون للغاية؛ اتهم بكتابة

أدب إباحي، وبكتابة شديدة التفاهة بالنسبة لرجل دين، وبكتابة رواية لا معنى لها، وبأنه سخر من الدين، وبأنه استخدم عبارات مكسورة، وقواعد لغوية خاطئة، واختلق كلمات ليس لها معنى مؤكد.

وبينما استمر الهجوم، كان عليه أيضًا أن يتصارع مع مشكلات منزلية وصحة متدهورة (أصيب بالسل في سن متقدمة). ولكن طرافته ظلت حادة دائمًا، ولم يتوقف عن السخرية من الأشياء. كان ستيرن سعيدًا جدًّا فقط بأن يُعرف أنه كان يسرع إلى لندن عندما بدأ كتابه يبيع جيدًا، متبعًا أول نجاح له بكتب أخرى، وبإقامة «علاقات عاطفية» مع النساء. ولأن ستيرن (كما قد يبدو غريبًا في بلد مثل تركيا، بتحفظاتها الدينية، وأصولييها، والقوميين الذين لا يمكن أن يتقبلوا نكتة، وأصحاب النزعة الجمهورية المتطرفة، المحرومين من البهجة) كان سوف يسعد بأن يكون معروفًا أن هناك من القراء الأذكياء ما يكفي لمعرفة قيمة تريسترام شاندي، وأن هناك مؤلفين تأثروا به.

حسنًا، إذن، ما موضوع تريسترام شاندي؟

دعني أوضح أنه لو كنت تشعر بأنك فاقد الصبر بالفعل، وتسأل نفسك متى سوف تنتهي هذه المقدمة، فلن تجد الصبر أبدًا لإنهاء الكتاب نفسه. واستجابة لرجائك الملحّ، سوف أقدم الآن تحليلًا لفصول الكتاب الأول:

١ ـ الراوي، متحدثًا من موضع في مكان ما بين المؤلف وتريسترام نفسه، يصف الظروف المحزنة لميلاده.

٢ ـ يتحدث المؤلف عن «القزم» الرجل الصغير أي النسخة المطابقة للمني المسئول عن حدوث الحمل به.

٣ ـ ونكتشف أن القصة التي سوف تظهر في الفصل التالي قد رواها العم توبي للمؤلف.

٤ ـ يقول المؤلف: أنا سعيد للغاية بالطريقة التي بدأت بها قصتي، ثم يستمر ليخبرنا عن الليلة التي تم فيها الحمل به.

٥ ـ يخبرنا المؤلف أنه ولد في الخامس من نوفمبر ١٧١٨.

٦ ـ يحذر المؤلف القارئ، لو كنت أقوم بألاعيب طوال الطريق وإن كنت من وقت لآخر أرتدي ثوب المهرج حتى لو كان له أجراس في أصابع قدميه فلا تهرب وتتركني.

٧ ـ المصاعب التي يلقاها قس وزوجته في بحثهما عن قابلة.

٨ ـ يطلعنا على هوايته لجمع نماذج الجياد اعتمادًا على خيالي، أحيانًا أعزف الفيولين، وأحيانًا أرسم بالألوان الزيتية وأضع إهداء لأعمالي.

٩ ـ شرح لذلك الإهداء.

١٠ ـ عودة إلى قصة القابلة.

١١ ـ تقديم لمستر يوريك، الذي يستمد اسمه من اسم المهرج الذي يفحص شكسبير جمجمته.

١٢ ـ نكات يوريك ونهايته المؤسفة.

١٣ ـ عودة أخرى لقصة القابلة.

١٤ ـ هنا يشرح المؤلف لماذا لم يصل إلى نهاية القصة ويستمر في الالتفاف إلى طرق جانبية: استطراد عن الاستطراد.

١٥ ـ شهادة زواج والدة المؤلف وقصة هذه الشهادة.

١٦ ـ عودة والده من لندن.

١٧ ـ أمنيات والده لدى عودته إلى البيت.

١٨ ـ الاستعدادت التي تتخذ للولادة في الأقاليم، وتأملات مختلفة.

١٩ ـ كراهية والده لاسم تريسترام وهواجسه الفلسفية المختلفة.

٢٠ ـ المؤلف يوبخ قراءه الغافلين، شيء فعله مؤلف هذا التصدير نفسه في إحدى المناسبات. وبالطبع هذا لا يعني ضمنًا أنه هو نفسه مؤلف منتبه.

٢١ ـ نقترب من الميلاد، رغم أن الاستطراد يستمر بكثرة.

٢٢ ـ تأملات المؤلف في طريقته السردية: لو كان من الضروري تلخيصها في كلمة واحدة، فإن إبداعي يميل إلى الاستطراد، بينما هو أيضًا يتوجه إلى الأمام وكلاهما في نفس الوقت.

٢٣ ـ إنني أميل لبدء هذا الفصل ببعض الكلام الفارغ، ولست ميالًا لإعاقة خيالي. حول تمضية أوقات الفراغ.

٢٤ ـ حول العم توبي كتمضية لوقت الفراغ.

٢٥ ـ الجرح الشديد الذي عانى منه العم توبي في الحرب، والمبالغة التي ينتهي بها الكتاب الأول: لو كان القارئ غير قادر على تخمين شيء واحد حول أي من هذه الأحداث، فإن المسئولية تقع إلى حد كبير على عاتقي، لأنني أستحوذ على مزاج يجعلني لو فكرت أنك تستطيع أن تستمتع بأقل فكرة أو فرضية حول ما قد تجده على الصفحة التالية، لنزعت الصفحة من كتابي.

إذن، ما الموضوع؟

الموضوع هو استحالة الوصول إلى الهدف، إلى المركز، إلى قلب القصة: ومن ثم الفوضى، والسرد المتسم باللامبالاة، والسعي السهل لأي تشتيت، أية فكرة جديدة، أي مبرر للاستطراد لأنه لو كان ستيرن مأخوذًا بأحداث قليلة الأهمية ومع نفس منطق الاستطراد (ودعونا نتذكر مدى عزم مؤلفنا على منع القارئ من تخمين ما سوف يحدث في الصفحة التالية)، إذا كان عازمًا بقوة على شغل أولئك الذين يشتكون من أن البداية والنهاية لا معنى لهما، وأن معنى الوسط غامض، وأن الموضوع كله مرهق للعقل ومليء بالزيادات التي لا غرض منها فالسبب هو أن ذلك هو الهدف. فرواية تريسترام شاندي، في موضوعها وفي شكلها، تعكس الحياة الحقيقية كما هي بالضبط.

إذن فإن ما تقوله... إن هذا هو حال الحياة!

عندما يأتي هذا السؤال في غضب على وجه الخصوص، فإنه أقرب صديق للمؤلف، وأنا قد أمضي لدرجة القول بأن الروائيين يؤلفون أعمالهم بالهدف المعرب عنه من إثارة هذا السؤال. فقيمة الروايات يمكن قياسها بقدر قيمة الأسئلة التي تثيرها حول شكل وطبيعة الحياة. والروائيون العظام (وهم قليلون بالفعل) يظلون مستقرين في أفكارنا ليس لأنهم يمتحنون أبطالهم في هذا السؤال مباشرة، ولا لأنهم يشغلون رواتهم في مناقشات مع أولئك الذين يفكرون مثلهم، ولكن لأنهم، وهم ينهمكون في وصف تفاصيل الحياة الصغيرة والاستثنائية، ومشاكلها الكبيرة والصغيرة، فإنهم يثيرون تلك الأسئلة في بنيتهم، في لغتهم، في مناخهم، في صوتهم ونغمتهم. وحتى قراءة رواية معينة، تكون لدينا أفكارنا الخاصة عن الحياة أفكار تؤكدها الروايات العادية (الميلودرامات العاطفية التي من المفترض أن تثير مشاعر الحب الحقيقية، الميلودرامات السياسية التي تتخفى فيها الشكوى كسياسة، وكل تلك القصص

التي كانت طوال السنوات الألف الأخيرة تخبرنا مرة بعد المرة بأن الناس الطيبين الذين كانوا يسكنون الأرض يومًا قد حل محلهم مرتزقة ذوو عقول شريرة) ولكن في رواية عظيمة، يقدم لنا المؤلف طريقة جديدة لفهم الحياة.

للوهلة الأولى، تبدو تريسترام شاندي صعبة القراءة، مثلما تبدو في الغالب الكتب التي تتحدى آراءنا الأساسية عن الحياة والكتابة. إننا نشعر بالغضب والشجب لها. إننا نقول: «لا شيء يبدو معقولًا، لقد يئست في وسط القراءة». سوف يقوم أكثر القراء وعيًا بتقديم نفس الشكوى مثلهم في ذلك مثل من يتمتع بالقليل من القدرة على التذوق، وكلاهما سوف يقول: «إنها شيء لا يمكن قراءته، لأن الحياة ليست هكذا». ولكن، بينما يتفاخر القارئ الأحمق بأنه لم يفهم شيئًا ويهاجم الكتاب لأنه يتحدى قواعده الضيقة (كُتب الكثير عن الفوضى السردية عند ستيرن، وتجرده من الأخلاقيات، ورفضه للالتزام بقواعد اللغة)، فإن القارئ الذي يتمتع بحساسية عالية يشعر بقلق أكبر. خلف دخان الغضب وضجته، هناك معرفة أن الأدب العظيم هو ما يعطي الإنسان فهمه لمكانه في مخطط الأشياء، ومن ثم يذكر نفسه بأن الكتابة واحدة من أعظم وأقصى عجائب الأنشطة البشرية، فيلتقط الكتاب مرة أخرى في لحظة من لحظات العزلة.

إن الكتب المماثلة تلمس الحقائق التي سوف يجدها القارئ الطبيعي دائمًا والتي لن يفهمها أبدًا أدعياء الأدب. إن القارئ الذكي الذي يتصادف أن يقع على كنوز الكتاب ولحظات بريقه سوف يتعرف حتى وهو يتشاجر مع عالم الكتاب البري الغريب على الأسس الجوهرية للأدب الحقيقي بطريقة لا يستطيع مشرعوا قواعد الأدب المحرومون من البهجة أن يفعلوها أبدًا. لكن الاعتراف لا يمكن أبدًا افتراضه. حتى صمويل جونسون النابه الذكي الفكه، سمح للجانب البارع المدرسي منه أن يطغى عندما تحدث عن الرواية التي بين يديك: يقول وهو يحاول فاقد الصبر العثور على الكلمات: «إن الشيء الغريب لا يمكن أن يكون خالدًا، إن تريسترام شاندي لن تخلد أبدًا». وإنه لمن دواعي الشرف والسرور أن أكتب مقدمة الترجمة التركية لتريسترام شاندي بعد مائتين وأربعين عامًا من نشرها لأول مرة.

إذن، فماذا علمني هذا الكتاب؟

كما أذكر نفسي دائمًا وأبدًا (وأعتذر عن تذكيري لك أيضًا)، إنني أعيش في بلد فقير حيث من العادة أن نقرأ الكتب العظيمة ليس من أجل المتعة ولكن من أجل فائدتها، وحيث يتم تكييف المثقف ليقوم بخدمة أولئك الأقل حظًّا؛ وبما أن ذلك هو نصيبي، فقد وجدت

طريقة سهلة ولكن مخادعة لجعل القراء يحبون الكتب، وتبدأ هذه الطريقة بالإشارة إلى كيف أن الكتب سوف تجعلهم أحسن. وعلى سبيل المثال: مثل كل الروايات العظيمة، تريسترام شاندي غنية بأشياء الحياة: طقوسها، حالاتها النفسية والذهنية، وثقافاتها. وهكذا، فإن رواية الحرب والسلام تقدم لنا تفاصيل معركة بورودينو، ورواية موبي ديك تقدم رواية إنسكلوبيدية عن صيد الحيتان، بينما تريسترام شاندي تقدم رؤى متبصرة وقيمة بدرجة لا تقاس في الحياة والعصر لصبي ولد في أيرلندا في القرن الثامن عشر وأصبح قسًّا إنجليزيًّا. وبالإضافة إلى ذلك، فإن تريسترام شاندي مثال رائد لـ«الفكاهة العلمية» أو «روح الدعابة الفلسفية»، مع كتاب روبرت بيرتون «تشريح الجنون» (Anatomy of Melancholy)، ورواية سرفانتس دون كيخوته (والذي يمكن أن يكتب أيضًا بالتركية [وبالعربية] دون كيشوت، وهو مصطلح دخل مفرداتنا)، ورواية فرانسوا رابليه «جارجانتوا وبانتاجرويل» (Gargantua and Pantagruel). إن المعرفة الإنسكلوبيدية التي يدعيها القراء الذين يعوزهم الصبر بالاستطراد، المقولات الفلسفية العظيمة، الاستعراض الفاخر للمعرفة الواسعة، دراسات الشخصية والروح الإنسانية، نعم، إنها جميعًا هنا في هذا الكتاب، ولكنها تتوازن بالفكاهة الجيدة وجلال المحاكاة التي يأتي بها ستيرن إلى تلك الموضوعات المهولة وعن طريق بطل تحاكي مغامراته، وتقلب، وتلقي بالريبة على تلك التأكيدات الفلسفية نفسها. هذه الكتب العظيمة، الإنسكلوبيدية، الرائعة هي قبل أي شيء آخر كتب عن الكتب، وهي ترينا أن المعرفة العميقة والجوهرية للحياة لا تأتي إلا من قراءة الكتب ثم كتابة كتب جديدة تناقضها. إن أول نموذج لهذا النوع من الرواية الفلسفية التي يرويها بطل كانت حياته مسممة بأحلام تولدت عن كتب مثل دون كيخوتة، الذي كان هو نفسه ضحية فروسية رومانتيكية؛ آخرها (وربما أولى روايات الأدب الواقعي) كانت مدام بوفاري، والتي فيها البطلة التي سممتها القصص الرومانتيكية وفشلت في أن تجد ما تبحث عنه في الحب، تختار أن تسمم نفسها أكثر.

والمشهد «الواقعي» في نهاية الرواية (والذي تقوم فيه إيما بوفاري بالاستسلام ليس إلى كتاب ولكن إلى تناول عقار قاتل) كان له تأثير هائل على الأدب في العالم كله؛ هذه الجرعة الزائدة من «الواقعية» كان لها أن تسمم الأدب التركي أيضًا، بالحكم عليه بواقعية زائفة. فإذ كنا نعيش على أطراف أوروبا ونعتقد أن أوروبا هي مصدر كل الحقيقة، فقد ظللنا مقتنعين بأن هذا النوع من الواقعية السطحية هو الطريقة الوحيدة إلى الأمام؛ إلى درجة أنه بعد خمس وستين سنة، عندما نشرت أوليس لأول مرة، كنا لا نزال مشغولين بنسيان تقاليدنا الأدبية الخاصة ومتجاهلين طرائقنا في الكتابة والإحساس. ونسينا أن الأدب الواقعي لم يكن تقليدًا محليًّا وإنما شكلًا سرديًّا استوردناه حديثًا من الغرب في نموذج فلوبير، الذي جاء بشخصه إلى إسطنبول

في ١٨٥٠ . واليوم، ونحن مكبلون بجيل جديد من النقاد الوطنيين، ضيقي العقل، المفتقدين للحس الفكاهي، أصبحنا نعتبر أن أي أدب قصصي لا يتصف بالواقعية المصطنعة «غريب على تقاليدنا». ولو كانت كتب مثل جارجانتوا وبانتاجرويل، وتريسترام شاندي قد ترجمت في وقت مبكر عن هذا، لربما كانت قد تركت أثرًا على عالمنا الأدبي الصغير، ولربما كانت الرواية التركية التافهة قد أصبحت أكثر قبولًا لتعقيدات حياتنا. (والآن ينبغي أن تكون قد تعلمت ألا تغضب من أورهان، الذي أعطى حياته لهذه القضية، عندما يقول مثل هذه الأشياء). أما بالنسبة لأوليس، هذه الرواية قد فعلت أقصى ما يمكن لإنقاذ العالم من الواقعية الزائفة. وللخروج من قفص الواقعية، ينبغي على الرواية التركية التافهة أن تنشر أجنحة تقاليدها الخاصة وأحلامها الخاصة وتطير!

ويا أيها القارئ الذي، بعد أن تعلمت كثيرًا من المقدمة وحدها، قد تملكك الحب والفرح! دعني الآن أهمس في أذنك بما هو الأكثر فائدة في هذا الكتاب، ماذا عليه أن يعلمك. استمع جيدًا، ولا تحاول أن تنقل هذا الكلام كفكرتك الخاصة في مدى ستة أعوام.

إذن ها هو الدرس الأساسي لهذا الكتاب

إن المنطق وراء كل الأساطير العظيمة، والديانات والفلسفات، هو أن نتعلم الحقائق العظيمة والجوهرية. دعنا نسمي مثل هذا العمل «السرد الأعظم» (grand narrative)، لأنه يأخذ شكل قصة مفصلة وهو أقرب إلى الأدب مما يعتقد على وجه العموم. في الرواية الأدبية، هناك طرائق كثيرة لرسم حياة الناس اليومية ومغامراتهم داخل تلك السرديات العظمى. فهي تقدمنا بشخصيات عقولها ثابتة على جوهر، هدف، نقطة على البعد. وربما نحكم على شخصية منغمسة في المتع الدنيوية، أو السعي إلى النقود بأنها شخصية ذات بعد واحد، شخصية كاريكاتورية، لكن الشخصية التي تعيش في خدمة هذه السردية العظمى (من أجل الحب، أو الفخر القومي، أو مثل سياسي أعلى)، تنعم بمجدها، ومن ثم لا تبدو أبدًا ذات بعد واحد. فشخصية «دون كيخوته» ليست نوعًا من الكاريكاتور، بل هي شخصية مكتملة الشكل والتكوين. لكن ما تخبرنا به تريسترام شاندي هو أن أيًا كانت أهداف الشخص وشخصيته، ومهما كانت شخصيته مستقرة، فإن عقله وحياته سوف يكونان أقل ترتيبًا بكثير.

وبتعبير آخر، إنه لا يهم إن كنا نعتقد في السرد الأعظم أو إننا تحت ظلاله في الواقع؛ كلاهما بوضوح مرسومين لنقل شكل الحقيقة. حياتنا ليس لها مركز، ليست لها نقطة بؤرية واحدة. وما يدور داخل رؤوسنا شديد التشوش والاضطراب بحيث يصعب علينا أن نصل إلى مثل

هذه البؤرة. الحياة كذلك أيضًا: مثل تريسترام، إننا نقضي حياتنا نقفز من موضوع إلى آخر، نحكي حكايات، ونتبع أهواءنا، ونقول حتى لو في دواخلنا فقط، أي شيء يتصادف أن يرد على رؤوسنا. إننا مفتوحون إلى الأبد على التشتت ومعرضون له، وأفكارنا تتجول وتتشتت؛ ويمكن أن نوقف قصة في وسطها لنأخذ وجبة خفيفة في شكل نكتة، وبفعلنا لذلك فإننا نعكس مفاجآت ومصادفات الحياة بطرق لا يمكن لسردية عظمى أن تفعلها. ورغم أننا نعيش غالبًا في اللحظة، نناضل لحماية أنفسنا، نناضل لنظل على أقدامنا، فإنه يأتي وقت ربما ونحن نرقد بانتظار الموت أو، كما في حالة هذه الرواية، ونحن ننتظر لحظة الميلاد نسأل فيه أنفسنا ما معنى الحياة؛ وبدلًا من افتراض أن الأشكال العظمى هي إيحاء من الدين والفلسفات والأساطير، فإن أفكارنا تعكس شكل هذا الكتاب.

ملخص: الحياة لا تشبه ذلك الذي يروى في الروايات العظمى، إنها تشبه شكل هذا الكتاب الذي بين يديك.

ولكن كن على حذر: فالحياة لا تشبه الكتاب نفسه، ولكن شكله فقط. لأن هذا الكتاب لا يمكنه أن يصل بأية قصة إلى خاتمة، ولا يمكنه، في الواقع، أن يكون منطقيًّا.

خاتمة

الحياة لا معنى لها، ليس لها إلا هذا الشكل.

وقد عرفنا ذلك بالفعل، إذن، لماذا كان على ستيرن أن يكتب كتابًا من ستمائة صفحة ليثبت ذلك؟ إن كان هذا هو سؤالك، فجوابي كما يلي:

كل الروايات العظيمة تفتح عينيك على أشياء تعرفها بالفعل، لكنك لا تستطيع قبولها، ببساطة لأنها لا توجد رواية عظيمة قد فتحت عينيك عليها بعد.

٣٥ـ محبة فيكتور هوجو للعظمة

بعض المؤلفين نحبهم لجمال نصوصهم. وهذا هو أنقى نوع من العلاقة بين الكاتب والقارئ، والأقرب إلى الكمال. ويترك كتاب آخرون انطباعاتهم علينا بسبب قصص حياتهم، أو حبهم للكتابة، أو مكانهم في التاريخ. وبالنسبة لي، ينتمي فيكتور هوجو إلى تلك المجموعة الثانية. في شبابي عرفته كروائي، كمؤلف «البؤساء» (Les Misérables). أحببته من أجل الطريقة التي ينقل بها كيمياء مدن عظيمة، والدراما المثيرة لشوارعها، وللطريقة التي استطاع أن يظهر بها المنطق الذي يمكن به لشيئين لا علاقة بينهما على الإطلاق أن يحدثا في مدينة في نفس الوقت (حيث كان الباريسيون يهاجم بعضهم متاريس بعض في ١٨٣٢، نسمع أصوات البليارد تأتي من على بعد شارعين). وقد أثر في ديستويفسكي؛ وعندما كنت في شبابي، مشدودًا إلى الرؤية الميلودرامية للمدن كأماكن معتمة وقذرة يحتشد فيها الفقراء والمهزومون، أثر فيّ أيضًا. وعندما كبرت قليلًا، بدأ صوت هوجو يضايقني: وجدته طنانًا، متكلفًا، مولعًا بالتباهي، ومصطنعًا. وفي روايته التاريخية «١٧٩٣» (Ninety-Three)، يقضي صفحات كثيرة جدًّا مثيرة للضجر يصف مدفعًا غير مربوط يلف خلفًا وأمامًا على سفينة في عاصفة. وعندما وجه نوبوكوف إلى فوكنر الكثير من اللوم العنيف لتأثره بهوجو، قدم نموذجًا قاسيًا: (الرجل ينظر إلى المشنقة، المشنقة تنظر إلى الرجل) «L'homme regardait le gibet. Le gibet regardait l'homme.». أما الذي ترك أقصى تأثير عليَّ وأثار اضطرابي وشوشني فيما يختص بحياة هوجو فهو استخدامه للعاطفة (بالمعنى السلبي لهذه الكلمة الرومانتيكية!) لتغلف العظمة من خلال الخطاب والدراما المثيرة. ويدين كل المفكرين الفرنسيين، من زولا إلى سارتر، لهوجو وحبه للعظمة؛ كان مفهومه عن الكاتب المرتبط بالسياسة كبطل للحقيقة والعدالة قد ترك أثرًا عميقًا على الأدب العالمي. وبوعيه الشديد بعاطفته نحو العظمة، وإدراكه لحقيقة أنه أحرزها أصبح هوجو رمزًا حيًّا على مثاله، ومن ثم حول نفسه إلى تمثال. إن إيماءاته الأخلاقية والسياسية الواعية بالذات أعطته جوًّا

مصطنعًا، وهو لا يمكن إلا أن يجعل القارئ يشعر بالقلق. وفي مناقشته لـ«عبقرية شكسبير»، قال هوجو نفسه إن عدو العظمة هو الزيف.

ورغم كل تصنعه، فإن عودة هوجو المنتصرة من النفي السياسي وهبته أصالة معينة، وكذلك فعل ميله إلى الأحاديث العامة، ويعيش أبطاله في خيال أوروبا، وخيال العالم. وربما كان ذلك ببساطة لأن فرنسا والأدب الفرنسي كانا لفترة طويلة في مقدمة الحضارة. وذات مرة كان أدباء فرنسا، ولا يهم مدى قوميتهم، يتحدثون ليس فقط إلى فرنسا، وإنما إلى الإنسانية كلها. ولكن الأمر ليس كذلك اليوم. وقد يكون هذا هو السبب في أن استمرار محبة فرنسا لهذا المؤلف العظيم، الأغرب بين المؤلفين العظماء، يعلو صوتها فوق كل الحنين إلى أيام عظمتها المفقودة.

٣٦ - مذكرات دستويفسكي من تحت الأرض: «بهجة الانحطاط»

كلنا نعرف بهجة الانحطاط. وربما ينبغي أن أوضح هذا. لا بد أننا جميعًا عشنا في أوقات اكتشفنا فيها أنه من الممتع، بل ربما من المريح، أن نحط من أنفسنا. حتى ونحن نقول لأنفسنا إننا لا قيمة لنا مرات ومرات، وكأن التكرار سوف يجعل ذلك حقيقة. فجأة نجد أننا تحررنا من كل تلك القيود الأخلاقية التي تدعونا للإذعان، ومن القلق الخانق لضرورة أن نطيع القواعد والقوانين، ومن الاضطرار إلى أن نكز على أسناننا ونحن نتشوف لأن نكون مثل الآخرين. وعندما يحط الآخرون من شأننا، نصل إلى نفس النتيجة التي نصل إليها عندما نبادر نحن بأنفسنا إلى إذلال أنفسنا. ثم نجد أنفسنا في مكان حيث يمكن أن ننغمس بمنتهى الأريحية في وجودنا، وروائحنا، وقذارتنا، وعاداتنا، المكان الذي يمكن أن نتخلى فيه عن كل أمل في تحسين الذات والتوقف عن محاولة تغذية الأفكار المتفائلة حول البشر الآخرين. هذا المكان شديد الراحة لدرجة أننا لا نستطيع إلا أن نشعر بالامتنان للغضب والأنانية التي أوصلتنا إلى تلك اللحظة من الحرية والعزلة.

كانت هذه المعرفة هي أشد ما أذهلني عندما عدت إلى ديستويفسكي في كتابه «مذكرات من تحت الأرض» (Notes from Underground)، بعد ثلاثين عامًا من أول مرة قرأته فيها. ولكني عندما قرأت الكتاب في شبابي، لم أكن شديد الانتباه إلى مباهج ومنطق الانحطاط الذي ألهمه غضب البطل وهو يهيم وحيدًا في مدينة سانت بطرسبورج العظيمة، منتقدًا كل ما رآه بسخريته الحادة كالموسى. رأيت بطلًا من تحت الأرض كتنويعة أخرى من راسكولنيكوف في الجريمة والعقاب، رجلًا فقد كل إحساس بالذنب. أعطت السخرية البطل منطقًا مغويًا ونغمة إلزامية. وعندما قرأتها لأول مرة في سن الثامنة عشرة، قدرت قيمة مذكرات من تحت الأرض، لأنها عبرت بانفتاح عن الكثير من أفكاري التي لم يتم التعبير عنها بعد عن حياتي في إسطنبول.

وكشاب صغير، استطعت بسهولة وفي الحال أن أتطابق مع ذلك الشخص الذي عزل نفسه عن المجتمع وتراجع داخل ذاته. وكان ثمة صدى لإصراره على أن «الحياة فوق سن الأربعين أمر مخجل» (وضع ديستويفسكي تلك الكلمات على فم بطله البالغ أربعين عامًا عندما كان هو نفسه في الثالثة والأربعين) رغم أنني كنت أوافق أيضًا على أنه كان مقطوعًا عن الحياة في بلده نفسها نتيجة التسمم بالأدب الغربي، وأن ذلك الوعي الطاغي بالذات أو أي نوع من الوعي في الواقع كان نوعًا من المرض. كنت أفهم كيف كان يلطف من ألمه بلوم نفسه، ولماذا رأى أن وجهه نفسه يحمل نوعًا من البله، ولماذا انغمس في لعبة سؤال النفس «إلى متى أستطيع أن أحتمل نظرة هذا الرجل؟» لقد شاركت كل هذه الحالات المزاجية الخاصة جدًّا؛ وقد ربطتني بالبطل دون الحاجة لأن أستجوب أولًا «طبيعته الغريبة والمغايرة». أما بالنسبة لذلك الشيء الأكثر عمقًا الذي كان يهمس به البطل بين سطور الكتاب، فربما شعرت به عندما كنت في الثامنة عشرة من عمري، ولكن كراهية له، والحق أني وجدته مثيرًا للتشوش رفضت الارتباط به، وسرعان ما محوته من ذاكرتي.

واليوم أستطيع أخيرًا أن أتحدث بارتياح أكبر عن الموضوع الحقيقي للكتاب، وينبوعه الذي لا ينضب: إنها مشاعر الغيرة والغضب والكبرياء التي يشعر بها رجل لا يستطيع أن يحول نفسه إلى أوروبي. في السابق كنت أخلط بين غضب بطل من تحت الأرض، وإدراكه الشخصي بالمغايرة. لأنني، مثل كل الأتراك الذين يميلون إلى الغرب، أحب أن أفكر في نفسي على أنني أوروبي أكثر مما أنا في الواقع، كنت أميل لتصديق أن الفلسفة التي يقدمها رجل من تحت الأرض والتي أعجبت بها كثيرًا كانت نوعًا من غرابة الأطوار التي تعكس يأسًا شخصيًّا. لم أكن بأي حال أصل بينها وبين تململه الروحي من أوروبا. لقد تأثر الأدب التركي، مثل الروسي، بالمفكرين الأوروبيين. وفي أواخر الستينيات، كانت الوجودية من نيتشة إلى سارتر شعبية في روسيا كما كانت في أوروبا، وهكذا بالنسبة لي، لم تكن كلمات رجل تحت الأرض التي تشرح فلسفته الغريبة لم تكن تبدو «خصوصية» ولكن «أوروبية» بشكل جوهري وهو ما أبعدني أكثر عن الأشياء التي كان الكتاب يهمس بها في أذني.

ولكي أفهم بشكل أفضل الأسرار التي يهمس بها كتاب «مذكرات من تحت الأرض»، لمن كانوا مثلي يعيشون على حافة أوروبا، يتشاجرون مع الفكر الأوروبي، فنحن بحاجة لأن ننظر إلى السنوات التي كان دستويفسكي يكتب فيها هذه الرواية الغريبة.

قبل عام من ذلك، في ١٨٦٣، كان دستويفسكي قد بدأ رحلته الثانية إلى أوروبا، يدفعه

شعور عميق بالتعاسة والفشل. كان ينوي الهروب من مرض زوجته، ومن فشل «تايم» (Time) (الجريدة التي كان يحررها)، ومن سانت بطرسبرج نفسها. وكان يخطط أيضًا أن يلتقي سرًّا في باريس مع محبوبته، أبوليناريا سوسلوفا، التي كانت أصغر منه بعشرين عامًا. (وعندما التقيا في النهاية في نفس المدينة، سوف يخبئها من تورجنيف). وفي انفجار نموذجي للحيرة الدستويفسكية، لم يذهب مباشرة إلى باريس للحاق بمحبوبته؛ بل ذهب أولًا إلى فسبادن ليقامر وفقد الكثير من النقود. التأخيرالذي أحدثه هذا الحظ السيئ أيضًا كشف الطبيعة الحقيقية الشابة والقاسية لسوسلوفا. فبينما كانت تنتظر دوستويفسكي، وجدت حبيبًا آخر، وعندما وصل دستويفسكي إلى باريس، لم تبذل مجهودًا لإخفاء ذلك عنه. الدموع، والتهديدات، والإهانات، والتضرعات؛ الكراهية، القلق المتواصل، والتعاسة كل شيء عانى منه الأبطال في روايتيه: «المقامر» (The Gambler) و«الأبله» (The Idiot)؛ كل إذلال للذات أمام امرأة قوية متكبرة، كل خسران للنفس، كل الإشارات العقيمة الدالة على المعاناة كل ذلك عانى منه دستويفسكي نفسه أولًا.

وبعد الاعتراف بالهزيمة وإنهاء العلاقة، عاد إلى روسيا ليعرف أن زوجته، التي كانت تعاني من السل، كانت على شفا الموت. كان أخوه ميخائل يجاهد من أجل الحصول على إذن لإصدار مجلة جديدة، لكنه أيضًا ظل يعاني من الفشل. وفي النهاية استطاع أن يحصل على التصريح، ولكن النقود كانت قليلة، ولم يخرج عدد يناير من مجلة (Epoch) إلا في مارس؛ ولم يكن هناك ما يكفي من الاشتراكات، وكانت طباعة المجلة مروعة.

وفي هذه الظروف الضاغطة وغير المنتظمة نشرت مجلة (Epoch) رواية «مذكرات من تحت الأرض»؛ ولم تجتذب عرضًا صحفيًّا واحدًا في روسيا كلها.

كان المتصور في الأصل أن مذكرات من تحت الأرض مقال نقدي. كانت فكرة دستويفسكي هي كتابة نقد لرواية «تشرنيشفسكي» (Chernyshevsky)، «ما العمل؟» (What Is to Be Done?) والتي كانت قد نشرت قبل ذلك بعام. وهذا الكتاب تلاه كثير من بين الجيل الأصغر العصري المتغرب؛ لم تكن رواية بقدر ما كانت كتيبًا يقدم صيغة وردية من التنوير من وجهة نظر تميل إلى الفلسفة الوضعية. وفي أواسط سنوات ١٩٧٠ ترجمت إلى التركية ونشرت في إسطنبول، وكانت مصحوبة بمقدمة شديدة الانتقاد لدستويفسكي (نعتته بأنه قاتم وبورجوازي صغير متخلف)؛ ولأن هذه المقدمة كانت تعكس الإصرار الطفولي والأوهام اليوتوبية للشباب الشيوعي التركي المناصر للسوفييت، فقد بدا لي غضب دستويفسكي على تشرنيشفسكي حقيقيًّا كما لو كان نابعًا من داخل قلبي ذاته.

لكن هذا الغضب لم يكن مجرد تعبير عن مناهضة الاتجاه الغربي، أو العداء للتفكير الأوروبي: إن ما كان دستويفسكي يكرهه هو أن هذا الفكر الأوروبي جاء إلى بلاده وقد أصبح باليا. ما أغضبه لم يكن تألق هذا الفكر وأصالته ولا ميوله اليوتوبية، ولكن المتعة السهلة التي قدمها لأولئك الذين احتضنوه. كان يكره رؤية المفكرين الروس يقعون على فكرة قادمة لتوها من أوروبا فيعتقدون في أنفسهم أنهم اطلعوا على كل أسرار العالم والأهم من ذلك، على أسرار بلدهم ذاته. لم يكن يستطيع احتمال السعادة التي يمنحها لهم هذا الوهم الكبير. لم تكن معركة دستويفسكي مع الشباب الروسي الذين قرأوا تشرنيشفسكي وساروا على خطا هذا الكاتب الروسي ليفصحوا عن «ديالكتيك وضعي» بالٍ ويتسم بالفجاجة والشوفينية، إن ما كان يضايقه هو الطريقة التي كانت تستقبل بها هذه الفلسفة الأوروبية الجديدة، وتلك الهالة من النجاح السهل التي تحيط بها. ورغم أنه كان مغرمًا بانتقاد المثقفين الروس المتغربين بأنهم منقطعون عن الشعب، فأنا أرى ذلك نوعًا من التملص. لأن دستويفسكي عندما يؤمن بفكرة، فلم يكن المهم أنها منطقية، ولكن أن تكون «غير ناجحة»؛ ليس أن تكون قابلة للتصديق، ولكن أن تلمس على نوع من الظلم. ووراء غضب دستويفسكي العظيم وكراهيته لليبراليين والمتعصرنين التغريبيين الذين هللوا اليوتوبية فورير الوضعية في روسيا أثناء سنوات ١٨٦٠، كان غضبه على الطريقة التي ينعمون بها في بريق أفكارهم، وهم يحتفلون بالنجاح بلا خجل ودون مساءلة.

هنا يصبح الأمر أكثر قتامة وأكثر تشوشًا كما هو الحال دائمًا في الأماكن التي تتذبذب بين الشرق والغرب، أو بين المحلي والأوروبي. فعلى الرغم من أن دستويفسكي كان يكره الليبراليين والماديين الغربيين، فقد كان يقبل تفكيرهم. ودعونا نتذكر أن دستويفسكي قد تربى مع هذه الأفكار نفسها؛ فقد تلقى تعليمًا حديثًا، ودرس ليكون مهندسًا. وقد تشكل عقله بالفكر الغربي، ولم يعرف غيره. ويمكن أن نفترض أنه ربما كان يتمنى أن يفكر بطريقة أخرى، أن يعيد مسار حياته إلى منطق آخر، أكثر «روسية»، لكن دستويفسكي لم يكن مختارًا في تلقيه لهذا النوع من التعليم. وحتى في نهاية حياته نفسه، عندما كان يكتب «الإخوة كارامازوف» (The Brothers Karamazov)، يمكن أن نرى في الملاحظات التي كتبها عندما بدأ يهتم بحياة الرهبان الأورثوذوكس الروس أن اكتشافه الأول هو قلة ما يعرفه عن تلك الموضوعات. (ولكن، أحب الموقف البراجماتي الذي يطعن فيه عندما يلوم نفسه لأنه «منقطع عن الناس»). واتباعًا لنفس هذا الخط من التفكير، ربما لا نخطئ عندما نستنتج أن دستويفسكي قد تقبل كل تلك الأفكار القادمة من أوروبا، وأن أفكاره الخاصة حول مذهب الفردانية جاءت من نفس المصدر، وأنه عرف أن الأفكار الأوروبية من المؤكد أن تنتشر في روسيا، وأنه كان

يعارضها لنفس تلك الأسباب. لكن دعوني أكرر أنه لم يكن محتوى الأفكار الغربية هو الذي يعارضه دستويفسكي، وإنما ضرورتها ومشروعيتها. كان يكره مثقفي بلاده المتعصرنين لأنهم استخدموا هذه الأفكار لإضفاء المشروعية على أهميتهم أنفسهم؛ كانت هذه الأفكار هي التي تغذي كبرياءهم. ودعونا نتذكر أن الكبرياء، في معجم دستويفسكي، كان هو الخطيئة الكبرى؛ كان يستخدم كلمة «متكبر» فقط كصفة ازدرائية. وفي كتابه «ملاحظات شتوية لانطباعات صيفية» (Winter Notes of Summer Impressions) (الذي نشر في مجلة «Time»)، مسجلًا رحلته الأولى إلى أوروبا قبل عامين، ربط بين كل شرور الغرب (الفردانية، إدمان الثراء، والمادية البورجوازية) بالكبرياء والغرور. وفي حالة من الغضب المتفجر، أعلن أن الكهنة الإنجليز كانوا متكبرين كما لو كانوا أغنياء. وفي أخرى، وصف العائلات الفرنسية وهم يسيرون في الشوارع ذراعًا في ذراع بأنهم مغرورون، معلنا بسخرية أنها خاصية قومية. وبعد ثمانين عامًا، سوف يصنع سارتر عالمًا كاملًا من هذه الملحوظة وحدها في «غثيان» (Nausea) وهي رواية كتبت بروح رجل تحت الأرض.

تنبع أصالة «مذكرات من تحت الأرض» من الحيز المظلم بين عقل دستويفسكي المنطقي، وقلبه الغاضب، بين قبوله لأن تكون روسيا في موقف المستفيد من التغريب، وغضبه من المثقفين الروس المتكبرين الذين راحوا يبيعون أفكارًا مادية متجردة. ودعونا نتذكر أن كل الباحثين الذين درسوا دستويفسكي يجمعون على أن «مذكرات من تحت الأرض» هي نقطة البداية لرواية «الجريمة والعقاب» (Crime and Punishment)، والروايات العظيمة التي تبعتها؛ إنها الكتاب الأول الذي وجد فيه صوته الحقيقي. وهذا يجعلها أكثر أهمية لاستكشاف الطرق التي سوف يحاول بها دستويفسكي التصالح مع التوتر بين معرفته وغضبه من هذه النقطة في حياته.

لم يكتب دستويفسكي المقال المناهض لتشرنيشفسكي الذي وعد أخاه بكتابته. ومن الجلي أنه لم يكن قادرًا على كتابة نقد لفلسفة هو نفسه يقبلها. ومثل كل الكتاب المبدعين، الذين يستمدون كتاباتهم من الخيال أكثر مما يستمدونها من المنطق، كان يفضل أن يستخدم أفكاره في قصصه ورواياته. وبهذا، فإن النصف الأول من «مذكرات من تحت الأرض» هو نوع من المقال الطويل بقدر ما هو رواية؛ وأحيانًا ينشر منفصلًا.

ويأخذ هذا الجزء شكل مونولوج غاضب لرجل في الأربعين من سان بطرسبرج، والذي بعد أن حصل على ميراث صغير، يترك عمله، ويرفض المجتمع العادي، فقط ليعاني من عزلة تعيسة يسميها «تحت الأرض». والهدف الأول لبطلنا هو ما يسميه تشرنيشفسكي «الأنانية

المنطقية». يرى تشرنيشفسكي أن البشر كائنات مجبولة على الخير؛ وإن تم «تنويرهم» بمساعدة العلم والعقل، فسوف يرون أنه من مصلحتهم أن يتصرفوا بعقلانية؛ حتى وهم يسعون إلى مصالحهم الخاصة، يمكن أن يخلقوا مجتمعًا عقلانيًّا يوتوبيًّا. لكن رجل تحت الأرض يؤكد بأن الكائنات البشرية حتى لو كانوا متمالكين لكامل عقلانيتهم ويستطيعون فهم مصالحهم الخاصة بوضوح يظلون مخلوقات غير قادرة دائمًا على العمل وفقًا لمصالحهم. (ويمكن أن نفهم من هذا «التغريب قد يكون في مصلحة روسيا، لكني رغم ذلك أريد أن أقف ضده»). وفيما بعد، يصور رجل تحت الأرض أن استخدام الإنسان لـ«العقل» أكثر إثارة للارتباك. «إن القوة الكاملة لشخص ما لا تثبت أنه أحد أسنان ترس في آلة ولكنه إنسان... ولهذا السبب، فنحن لا نفعل ما هو متوقع منا؛ وعلى العكس، نستسلم لما يتنافى مع العقل». فرجل تحت الأرض يقاوم حتى أقوى أسلحة الفكر الغربي، المنطق، ويعارض حتى أن اثنين في اثنين تساوي أربعة.

والشيء الذي ينبغي أن نلاحظه هنا ليس مدى إقناع (أو على الأقل مدى نضج) حجة رجل تحت الأرض ضد تشرنيشفسكي، ولكن حقيقة أن دستويفسكي قد خلق شخصية يمكن أن تحتفي وتدافع عن أفكار أخرى بشكل مقنع. إن الاكتشافات التي يقوم بها وهو يخلق هذه الشخصية ـ وهي أفكار مركزية في أعمال دستويفسكي التالية ـ هي ما تجعل منه روائيًّا حقيقيًّا. إن التصرف ضد مصلحة المرء الخاصة، أن تشعر بالمتعة في الألم، أن تبدأ فجأة في الدفاع عن المضاد تمامًا لما هو متوقع منك، كل تلك البواعث التي تتحدى العقلانية الأوروبية، السعي للمطالبة بروح ذاتية متنورة، وما إلى ذلك؟ ربما من الصعب أن نقدر مدى أصالة هذا البرنامج في زمنه، فقد تم نقله وتكراره كثيرًا ودائمًا.

دعنا نلقي نظرة على تجربة واحدة يقوم بها رجل تحت الأرض ليثبت أنه مخلوق يرفض الانصياع لفكرة أن كل الناس يعملون وفقًا لمصالحهم الخاصة.

في إحدى الأمسيات، كان يمر بحانة وضيعة عندما رأى مشاجرة تندلع حول منضدة البلياردو. وفيما بعد يرى رجلًا يلقى من النافذة. وفي الحال تنبعث في داخل الرجل تحت الأرض غيرة عظيمة: فهو يريد أن يعامل بنفس القدر من الانحطاط؛ هو أيضًا يريد أن يُلقى من النافذة. فيدخل، ولكن بدلًا من أن يتلقى العلقة التي يحلم بها، يتلقى انحطاطا بطريقة مختلفة تماما. فأحد الضباط يقرر أنه يقف في الطريق، ومن ثم يشده إلى الركن، لكنه يفعل هذا بطريقة توحي بأنه يتعامل مع شيء لا أهمية له، شيء لا يستحق حتى الازدراء. وهذا النوع من الإذلال غير المتوقع هو الذي سوف ينال منه.

إنني أرى أن كل العناصر التي تميز روايات دستويفسكي التالية موجودة في هذا المشهد

الصغير. فلو كان دستويفسكي قد سعى لأن يكون مثل شكسبير كاتبًا يغيِّر من فهمنا للبشرية، فإن رواية مذكرات من تحت الأرض هي التي يبدأ فيها ظهور هذا المنظور، ولو درسناها بعناية، لاستطعنا أن نرى كيف تحقق هذا الاكتشاف العظيم. الفشل والتعاسة أبعدا دستويفسكي كثيرًا عن أولئك الفائزين الراضين والعالم الروحي للمتكبرين، وبدأ يشعر بالغضب تجاه المثقفين الغربيين الذين كانوا ينظرون إلى روسيا باستعلاء. لكن رغم أنه كان يرغب في التشاجر مع التغريب، لم يغير ذلك من حقيقة أنه كان نتاج هذا التعليم الغربي وتلك التربية الغربية وأنه يمارس فنًّا غربيًّا، فن الرواية. ورواية مذكرات من تحت الأرض كانت نتاج الرغبة في كتابة قصة تأخذ البطل خلال كل تلك الأحوال للروح والوعي، أو رغبة عاجلة في خلق بطل وعالم يمكن أن يضما كل هذه التناقضات بطريقة مقنعة.

عندما بدأ دستويفسكي هذا الكتاب، كتب إلى أخيه المحرر قائلًا: «لا أعرف ماذا سوف يخرج من هذا؛ ربما سوف يكون فنًا رديئًا». والاكتشافات العظيمة لتاريخ الأدب هي (مثل الأسلوب) نادرًا ما يكون مخططًا لها، ومن الصعب تفسيرها. إنها مكتشفات صادمة، مُحرِّرة، تحدث فقط عندما يستخدم المبدعون القوة الكاملة لخيالهم ليدخلوا إلى أعماق عوالمهم الإبداعية، لاستخراج كل ما يبدو متناقضًا، ومن المستحيل التصالح معه.

وعندما يجلس الكاتب ليكتب، لا يمكنه أن يعرف إلى أين يقوده عمله. لكن إذا كنا نقبل اليوم إمكانية الرغبة في الاحتفاء بروائحنا الخاصة، وقذارتنا، وهزائمنا، وآلامنا، لو كنا نفهم أن ثمة منطقًا في حب الاتضاع فإننا ندين بذلك إلى مذكرات من تحت الأرض. لقد جاءت من ازدواجية دستويفسكي الكئيبة اللعينة: ألفته مع الفكر الأوروبي، وغضبه عليه، رغبتيه المتعادلتين والمتناقضتين في الانتماء إلى أوروبا وفي النأي عنها، هذه الازدواجية التي تستمد منها الرواية الحديثة أصالتها؛ وكم من المريح أن نتذكر أن الأمر كذلك.

٣٧ـ شياطين دستويفسكي المخيفة

«الشياطين» (Demons)، في رأيي، هي أعظم الروايات السياسية لكل العصور. قرأتها لأول مرة عندما كنت في العشرين من عمري، وأستطيع وصف وقعها فقط عندما أقول إنني ذهلت، رعبت، روعت، واقتنعت تمامًا. لم يكن لأية رواية أخرى مثل هذا التأثير العميق على نفسي؛ لم تعطني أية قصة أخرى مثل تلك المعرفة الموجعة بالروح الإنسانية. رغبة الإنسان في النفوذ؛ وطاقته على الغفران؛ وقدرته على خداع نفسه وخداع الآخرين؛ حبه وكراهيته وحاجته للاعتقاد؛ إدمانه، المقدس والدنيوي. ما صدمني هو أن دستويفسكي رأى كل تلك الخصائص والصفات كأشياء موجودة معًا ومتجذرة في قصة عادية مشتبكة للسياسة والخديعة، والموت. أعجبت بالرواية للسرعة التي نقلت بها حكمتها الشاملة. ربما تكون هذه هي فضيلة الأدب الأولية. إن الروايات العظيمة تجذبنا إلى غشيتها بنفس السرعة التي يتسابق بها أبطالها إلى أكثف الأشياء؛ نحن نعتقد في عوالمها بعمق كما نعتقد في أبطالها. وقد اعتقدت في صوت دستويفسكي التنبؤي بنفس القوة التي اعتقدت بها في شخصياته وفي إدمانهم للاعتراف.

ما يصعب شرحه هو لماذا أدخل هذا الكتاب مثل هذا الخوف في قلبي. كنت متأثرًا خاصة بمشهد الانتحار المعذب (شمعة تحترق ذبالتها، وأخرى مطفأة، مراقبة الأحداث من الغرفة المجاورة)، وبعنف جريمة قتل غير مفهومة وناتجة عن الرعب. ربما ما صدمني هو السرعة التي كان يتحول بها أبطال الرواية ذهابًا وإيابًا بين الأفكار الكبرى وحياتهم المحلية الضيقة، وهي جرأة رأى دستويفسكي أنها ليست فيهم فقط بل في نفسه أيضًا. وعندما نقرأ هذه الرواية، تبدو لنا حتى أقل تفاصيل الحياة العادية مرتبطة بالأفكار الكبرى للشخصيات، وبرؤية مثل تلك الصلات ندخل في العالم المخيف للمصابين بجنون الاضطهاد، والذي فيه تتصل كل الأفكار والمثاليات الكبرى بعضها ببعض. وهكذا الأمر مع كل من بداخل هذا الكتاب من مجتمعات سرية، وخلايا متداخلة، وثوريين، ومثقفين. هذا العالم المخيف

الذي يتصل فيه كل واحد بكل واحد آخر يقوم بدور القناع وأيضًا قناة التوصيل إلى الحقيقة العظيمة التي تختفي خلف كل الأفكار، فوراء هذا العالم عالم آخر، وفي هذا العالم الآخر من الممكن إثارة الشك في حرية الإنسان ووجود الله. وفي روايته الشياطين، يقدم لنا دستويفسكي بطلًا ينتحر ليؤكد كلاً من هاتين الفكرتين الكبريين حرية الإنسان، ووجود الله وهو يفعل هذا بطريقة لن ينساها القارئ أبدًا. هناك كتاب قليلون للغاية يستطيعون عمل تصوير درامي، أو تجسيد، للمعتقدات، والأفكار المجردة، والتناقضات الفلسفية، كما يفعل دستويفسكي.

بدأ دستويفسكي كتابة الشياطين في ١٨٦٩، وهو في الثامنة والأربعين من عمره. كان قد انتهى لتوه من كتابة ونشر «الأبله» (The Idiot)؛ وكان قد كتب «الزوج الخالد» (The Eternal Husband). وكان يعيش في أوروبا (في فلورنسا ودرسدن)، حيث ذهب قبل عامين للهرب من ديونه والعمل في سلام نسبي. كان ينوي كتابة رواية عن الاعتقاد والحاجة إليه، والتي أطلق عليها (Atheism, the Life of a Great Sinner). كان ممتلئًا بالغيظ من العدميين، الذين يمكن أن نصفهم بأنهم نصف فوضويين، ونصف ليبراليين، وكان يكتب رواية سياسية تسخر من كراهيتهم للتقاليد الروسية، وحماسهم للغرب، وافتقادهم للإيمان. وبعد العمل في هذه الرواية لبعض الوقت، بدأ يفقد الاهتمام بها، وفي نفس الوقت، توهج حماسه (كما لا يمكن أن يحدث إلا مع منفي) حول جريمة قتل سياسية قرأ عنها في الصحف الروسية كما سمع عنها من صديق لزوجته. وفي نفس العام قتل طالب جامعي يسمى إيفانوف على يد أربعة من أصدقائه كانوا يعتقدون أنه مرشد للشرطة. هذه الخلية الثورية التي كان فيها الشباب يقتلون بعضهم بعضًا كان على رأسها نيتشاييف اللامع، الماكر، الشيطان. وفي الشياطين، كان ستيفانوفيتش فيروفنسكي الذي يقوم بدور شخصية نيتشاييف، وكما في الحياة الحقيقية، يقتل هو وأصدقاؤه (تولتشينكو، فيرجينسكي، سيجاليف ولامشين) المرشد الذي تحوم حوله الريبة في إحدى الحدائق العامة ويلقون بجثته في بحيرة.

وتتيح جريمة القتل لدستويفسكي أن ينظر إلى ما وراء الأحلام الثورية واليوتوبية لذوي النزعة العدمية والتغريبية الروس، وأن يكتشف أن وراء هذه الأحلام رغبة قوية في النفوذ والتسلط، التسلط على زوجاتنا، وأصدقائنا، ومحيطنا، وعالمنا بأكمله. وهكذا، عندما أقرأ أنا الشاب اليساري رواية الشياطين، يبدو لي أن القصة لا تدور حول روسيا منذ مائة سنة، بل عن تركيا، التي خضعت لسياسات راديكالية شديدة الانغماس في العنف. وكأنما كان دستويفسكي يهمس في أذني، يعلمني سر لغة الروح، يشدني إلى مجتمع من الراديكاليين الذين

رغم تأججهم بأحلام تغيير العالم، كانوا أيضًا منغلقين في تنظيمات سرية، ومأخوذين بمتعة خداع الآخرين باسم الثورة، يلعنون ويحطون من شأن أولئك الذين لا يتحدثون لغتهم أو يشاركونهم رؤيتهم. أتذكر أنني سألت نفسي في ذلك الوقت، لماذا لا يتحدث أحد عن الإلهام والوحي في هذا الكتاب. لقد كان به الكثير مما يخبرنا عن عصرنا ذاته، ولكنه تم تجاهله في الدوائر اليسارية، وربما كان هذا هو السبب أنني عندما قرأته شعرت وكأن الكتاب يهمس لي بسر.

كان هناك أيضًا سبب شخصي لمخاوفي. ففي ذلك الوقت أي بعد حوالي مائة عام من جريمة نتشاييف، ونشر الشياطين ارتكبت جريمة مشابهة في تركيا، في كلية روبرت. كانت خلية ثورية ينتمي إليها عدد من زملائي قد قر في قناعتها (بتشجيع من «بطل» ذكي وشيطاني، والذي اختفى حينئذ وسط الضباب) أن واحدًا منهم كان خائنًا؛ فقتلوه في إحدى الليالي بتحطيم رأسه بهراوة، وحشروا الجسد في صندوق سيارة وقبض عليهم وهم يأخذونه عبر البسفور في قارب ذي مجدافين. كانت الفكرة التي دفعتهم، الفكرة التي جعلتهم يصلون إلى حد ارتكاب جريمة قتل، هي أنه «أخطر عدو هو أقرب الناس إليك، وهذا يعني الشخص الذي يرحل أولًا» ولأنني قرأت ذلك أولًا في الشياطين، استطعت أن أشعر بها في قلبي. بعد سنوات سألت صديقًا كان في تلك الخلية إن كان قد قرأ الشياطين، والتي قاموا بمحاكاة حبكتها بغير وعي منهم، لكنه لم يكن مهتمًا بالرواية بأي شكل.

ورغم أن الشياطين مليئة بالخوف والعنف، فهي أكثر روايات دستويفسكي متعة وكوميديا. إن دستويفسكي ساخر لاذع، خاصة في رواية لها خلفية مزدحمة بالناس والأحداث. وفي كارمازينوف، خلق دستويفسكي صورة كاريكاتورية لاذعة من تورجنيف، الذي كانت مشاعره تجاهه في الواقع تجمع بين الصداقة والكراهية. كان تورجنيف يسبب اضطرابًا لدستويفسكي لأنه من أصحاب الأراضي الأثرياء الذي يؤيد العدميين والتغريبيين، وكان (في رأى دستويفسكى) ينظر باستعلاء إلى الثقافة الروسية. وإلى حد ما، فإن الشياطين رواية كتبها كنوع من الجدل مع رواية تورجنيف «آباء وأبناء».

لكن مع غضبه هذا مع الجناح اليساري من الليبراليين والتغريبيين، الذين كان دستويفسكي يعرفهم من الداخل، لم يستطع أن يتجنب تناولهم بمودة وحب من وقت لآخر. إنه يكتب عن نهاية ستيفان تورفيموفيتش ولقائه نفس نوع الفلاح الروسي الذي كان يحلم به دائمًا بكل تلك الشاعرية الرقيقة التي تمس القلب وتجعل القارئ، الذي كان يبتسم من ادعاءات ذلك الرجل طوال الرواية، لا يملك إلا أن يعجب به. ويمكن رؤية

ذلك باعتباره طريقة دستويفسكي في رفض الفكرة الثورية للمثقفين التي تقول «إما التغريب الكامل أو لا شيء»، هذه الطريقة كانت تبعث فيه الرغبة في الانغماس في عواطفه، وأخطائه، وادعاءاته بالسلام.

كنت دائمًا أرى الشياطين ككتاب يعلن الأسرار المخجلة التي يتمنى المثقفون الراديكاليون (الذين يعيشون بعيدًا عن المركز، على أطراف أوروبا، في حرب مع أحلامهم الغربية، وتحطمهم شكوكهم في الله) يتمنون لو يخفونها عنا.

٣٨ـ الإخوة كارامازوف

لدي ذاكرة حية لقراءتي «الإخوة كارامازوف» (The Brothers Karamazov) عندما كنت في الثامنة عشرة، وحدي في غرفتي في بيت كان على البسفور. كان هذا أول كتاب أقرأه لدستويفسكي على الإطلاق. في مكتبة أبي، كانت هناك، مع الترجمة الإنجليزية الشهيرة لـ«كونستانس جارنيت» (Constance Garnett)، ترجمة تركية من الأربعينيات، وعنوانها، الذي ذكرني بقوة بها في روسيا من غرابة اختلافها ونفوذها كل ذلك كان يدعوني إلى عالم هذه الرواية لبعض الوقت.

ومثل كل الروايات العظيمة، كان لرواية الأخوة كارامازوف تأثير حالي وتأثير مضاد عليّ؛ لقد جعلتني أشعر بأنني لست وحيدًا في هذا العالم، لكنها أيضًا أشعرتني بأنني عاجز ومعزول عن الآخرين. ولكن، عندما استغرقت في العالم المرئي للرواية شعرت بأنني لست وحدي؛ لأنني (كما هو الحال دائمًا مع الروايات العظيمة) شعرت كما لو كان معظم إيحاءاتها الصادمة كانت أفكارًا جالت بخاطري أنا نفسي؛ المشاهد والأوهام المجتمعة التي تتدافع نحوك والتي أثرت في نفسي بشدة، بدا لي أنها تأتي من ذكرياتي نفسها. ولكن في نفس الوقت، كشف الكتاب لي القواعد التي تحكم الظلال، الأشياء التي لا يتحدث عنها أحد، وهكذا أشعرتني أيضًا بأنني وحيد. شعرت كما لو كنت أول شخص قرأ هذا الكتاب على الإطلاق. شعرت كما لو كان دستويفسكي يهمس بأشياء سرية ملغزة عن الحياة والإنسانية، أشياء لا يعرفها أحد، في أذني وحدي لدرجة أنني عندما كنت أجلس مع والديّ لتناول وجبة المساء، أو عندما كنت أحاول أن أتبادل الحديث عن السياسة بالطريقة العادية في الممرات المزدحمة مع أصدقائي في الجامعة التكنولوجية بإسطنبول، حيث كنت أدرس العمارة، كنت أشعر بأن الكتاب يهتز داخلي وكنت أعرف أنه، منذ الآن فصاعدًا، لن تعود الحياة كما هي: فإلى جانب عالم الكتاب الصادم، بدت حياتي الخاصة ومتاعبي صغيرة ولا أهمية لها. شعرت وكأنني أقول إنني أقرأ كتابًا يهزني من

أعماقي وسوف يغير حياتي كلها. وكما يقول بورخس في مكان ما «اكتشاف دستويفسكي يشبه اكتشاف الحب للمرة الأولى، أو البحر فهو علامة على لحظة هامة في رحلة الحياة». إن قراءتي الأولى لدستويفسكي بدت لي دائمًا علامة على اللحظة التي فقدت فيها براءتي.

ماذا كان ذلك السر الذي همس لي به دستويفسكي في الإخوة كارامازوف ورواياته العظيمة الأخرى؟ أكان هو أنني سوف أشعر دائمًا باشتياق إلى الله أو الإيمان، رغم أننا لن نزعم أبدًا بأننا سوف نعتقد في شيء حتى النهاية؟ أكان هو القبول بوجود شر داخلنا، يقوم حاجزًا بيننا وبين أعمق معتقداتنا المحسوسة؟ أو أنه كان، كما تصورت في تلك الأيام، إن السعادة لن تأتي من مجرد ألوان المشاعر العميقة، والصلات، والأفكار العظيمة التي تجعل الحياة هي الحياة، ولكن أيضًا من التواضع الذي هو مضاد تمامًا لتلك المفاهيم المزعومة؟ أم أن الأمر أن البشر مخلوقات تتأرجح بدرجة أكبر وأسرع مما كنت أظن قبلًا بين القطبين المتضادين للأمل واليأس، الحب والكراهية، الحقيقي والمتخيل؟ هل يتقبل البشر، كما أرانا دستويفسكي في تصويره للأب كارامازوف، أن الناس غير مخلصين حتى وهم يصرخون؛ حتى في هذا الوقت فإن جزءًا منهم يلعب لعبة؟ إن كان دستويفسكي قد أدخل مثل هذا الرعب في نفسي، فقد كان ذلك لأنه رفض تقديم حكمته بشكل تجريدي، بل على العكس، فهو يضع هذه الحقائق داخل شخصيات تعطي كل منها انطباعًا بأنها حقيقية. عندما نقرأ الإخوة كارامازوف نجد أنفسنا نتساءل إن كان الناس يستطيعون حقيقة التأرجح بهذه السرعة بين مثل تلك المشاعر المتطرفة، وإن كانت الحالة المزاجية الخاصة بـ«كل شيء أو لا شيء» تعكس الإطار العقلي لدستويفسكي نفسه، وربما الإطار العقلي لمثقفي روسيا أثناء الربع الثالث من القرن التاسع عشر، عندما كانت البلاد تعاني أزمة اجتماعية. ولكن، في نفس الوقت، يمكن أن نشعر بأبعاد القلق الروحي للأبطال يعتمل داخل نفوسنا. إن قراءة دستويفسكي، خاصة في سن مبكرة، تجعلنا نكتشف اكتشافات مرعبة واحدًا بعد الآخر. ورواية الإخوة كارامازوف (مثل كل رواياته) ذات حبكة دقيقة شديدة التفصيل، وبمجرد أن نقع في شبكة أحداثها المنسوجة ببراعة، نكتشف ما يثير فزعنا بشكل ما، وهو أنها تحدث في عالم لا يزال في عملية التشكل.

العالم بالنسبة لبعض المؤلفين مكان أصبح ناضجًا كامل التطور، حالة منتهية. فروائيون مثل فلوبير ونابوكوف أقل اهتمامًا بالكشف عن القواعد الجوهرية والبنى التي تحكم العالم عن انشغالهم بعرض ألوانه، وتماثلاته، وظلاله، ونكاته نصف الخفية، أقل انشغالًا بقواعد الحياة والعالم مما هم بسطحه وملمسه. إن متعة قراءة فلوبير ونابوكوف ليست متعة اكتشاف الأفكار العظيمة في عقول المؤلفين، ولكنها متعة مراقبة انتباههم إلى تفاصيل وسردهم الممتع الخبير.

أتمنى أن أستطيع القول بأن هناك مجموعة أخرى من الكُتَّاب، ينتمي إليهم دستويفسكي. لكني لا أستطيع أن أقول أن دستويفسكي هو الأكثر إمتاعًا وصفاء ووضوحًا بين مجموعة من هذا النوع، لأنه هو العضو الوحيد في مثل تلك المجموعة. فبالنسبة لكاتب مثل دستويفسكي، العالم مكان في حالة تشكل، لم يكتمل بعد، إنه بشكل ما ينقصه شيء. إنه يشبه عالمنا نفسه، الذي هو أيضًا في حالة تشكل، ومن ثم فنحن نريد أن نحفر بعمق: لنفهم القواعد التي تحكم هذا العالم، لنجد داخله ركنًا يمكن فيه أن نعيش بأفكارنا الخاصة عن الصواب والخطأ. ولكن ونحن نفعل هذا، نبدأ في الشعور وكأننا نحن أنفسنا جزء من هذا العالم نصف المكتمل الذي يحاول الكتاب أن يسبر غوره. وبينما نحن نصارع مع الرواية، لا نشعر فقط بالرعب والارتياب بهذا العالم الذي لا يزال في حالة تشكل، إننا نبدأ في الشعور تقريبًا بمسئوليتنا نحوه، وكأنما نضالنا مع هذا الكتاب قد أصبح جزءًا من نضال شخصي لاكتشاف كينونتنا نفسها. وهذا هو السبب أننا عندما نقرأ دستويفسكي، فإن الأشياء التي نتعلمها عن أنفسنا تجعلنا نشعر بكل هذا الخوف: فالقواعد ليست شديدة الوضوح أبدًا.

تلك الأسئلة المفعمة بالعاطفة التي تشغل معظم الناس وهم شباب صغار: ماذا يعني الاعتقاد في شيء ما، إلى أين يقودنا الإيمان بالله أو الدين، ماذا يعني أن نؤمن بعقيدة حتى النهاية، كيف نتصالح مع مثل هذه الأسئلة الميتافيزيقية مع المجتمع والحياة اليومية ـ تلك الأمور شغلت دستويفسكي طوال حياته، وفي الإخوة كارامازوف يتأمل فيها بعمق أكبر مما فعل من قبل ومن كل النواحي. إن الإخوة كارامازوف نص جوهري وأساسي، وأفضل وقت لقراءته هو في فترة الشباب. يعكس العذابات والمخاوف والرغبات الدفينة التي تصيبنا جميعًا بقوة في سنوات حياتنا المبكرة وأفكر هنا في قاتل أبيه في قلب الكتاب، والشعور بالذنب الذي تثيره .إنها تجربة صادمة بالنسبة للقارئ الشاب. وفي مقاله الشهير عن دستويفسكي، والذي يؤكد عظمة وأهمية هذه الرواية، يلاحظ فرويد التوازيات مع سوفوكليس (أوديب) وشكسبير (هاملت)، ويذكر أن العنصر الذي يجعل كل تلك القصص شديدة الصدمة هو قتل الأب.

لكننا لا نزال قادرين على الاستمتاع بهذه الرواية فيما بعد في حياتنا، عندما يكون فهمنا أكثر نضجًا. وأشد ما أعجبني في قراءتي الثانية هو الطريقة التي أثار بها دستويفسكي الثقافة المحلية وتقاليدها المتواضعة ضد القيم المقدسة للعصر الحديث: المؤسسة، السلطة، والحرب، حق الاستجواب وحق التمرد. إن الأفكار المختلفة التي وجدتها في الأبله تم التعامل معها بطريقة أكثر ثراء هنا؛ فدستويفسكي يجعل إيفان كارامازوف يخبرنا أن الذكي محكوم عليه بالإذلال والإثم، بينما الغبي سوف يميل إلى النقاء والثبات. وفي قراءتي الثانية، لم أستطع أن

أجد في نفسي ما يجعلني أكره الأب كارامازوف بالطريقة التي ينويها دستويفسكي: سلوكياته الفجة، اهتمامه بأولاده، إدمانه الملذات، ونزوعه للكذب، كل ذلك كان يجعلني أبتسم، لقد بدا مستمدًّا من الحياة وقريبًا من الحياة التي أعرفها. يكتب معظم المؤلفين العظام ضد معتقداتهم، أو على الأقل يستجوبون هذه المعتقدات بشكل غير متعمد إلى درجة أنهم أحيانًا يبدون وكأنهم يكتبون ضدها. وفي الإخوة كارامازوف، يضع دستويفسكي معتقداته تحت أعظم اختبار، في صراعات الأبطال وتناقضاتهم وعذابهم الروحي. ولا يملك المرء إلا أن يشعر بالرهبة أمام قدرة دستويفسكي على خلق كل تلك الشخصيات المتمايزة بشدة كل عن الأخرى وأن يمنحها الحياة في عقل القارئ بكل تلك التفاصيل، والألوان، والعمق المقنع. كتاب آخرون مثل ديكنز على سبيل المثال يخلقون شخصيات لا تنسى، ولكننا في الغالب نتذكرها لغرابتها، وما فيها من تميز حلو. أما في عالم دستويفسكي، فإن الأبطال أرواح معذبة تلاحقنا. ولأن الإخوة كارامازوف الثلاث هم أيضًا، بشكل غريب، إخوة في الروح، فإن القارئ يحاول أن يختار من بينهم، أن يتطابق معهم، أن يتحدث عنهم، أن يتجادل معهم وقبل أن يمر وقت طويل، يكتشف أن الجدل مع كل من الإخوة كارامازوف هو جدل حول الحياة.

في شبابي طابقت نفسي مع أليوشا: نقاء قلبه، رغبته في أن يرى الخير في كل إنسان، ونضاله لفهم كل ما حوله كان موجهًا إلى الناحية الأخلاقية في نفسي. ولكن جزءًا مني كان يعرف أنه كما مع الأمير ميشكن في الأبله فإن هذا النوع من النقاء يتطلب جهدًا كبيرًا للاحتفاظ به. كان هذا هو الكيفية التي توصلت بها إلى فهم أن إيفان، المدمن للنظرية، الشمولي المدمن للكتب، كان أقرب إلى طبيعتي. كل الرجال الصغار الغاضبين الذين يعيشون في بلدان فقيرة غير غربية ويدفنون ذواتهم الأخلاقية في الكتب والأفكار لديهم شيء من رباطة جأش إيفان القاسية. إننا يمكن أن نرى في إيفان ظلالًا من المتآمرين السياسيين الذين بحثهم دستويفسكي في الشياطين، والذين استمروا يحكمون روسيا بعد الثورة البلشفية أناس على استعداد للذهاب إلى أبعد مدى من التطرف، ويلجئون إلى أسوأ قسوة، سعيًا وراء مثالية عظمى. لكنه لا يزال كارامازوف، هذا الأخ؛ بالرغم من كل ما به من غضب، وعواطف، وتطرفات، فإن جوعه إلى الحب قد تركه جريحًا، ولان جانبه بالتعاطف الحلو الذي تنقله حساسية دستويفسكي. الأكبر، ديميتري، رأيته بطلًا بعيدًا، وهذا هو الشكل الذي لا أزال أراه عليه. إنه شديد الالتصاق بالدنيا، وبهذه الطريقة فهو يشبه أباه؛ وصراعه مع أبيه على امرأة يجعله أكثر واقعية من إخوته، ولكن لنفس هذا السبب يسهل نسيانه. وإذ لاحظنا كم هو شبيه بأبيه، فإننا في النهاية لا نشعر بأننا متورطون في مشاكل ديميتري وأعني بذلك أننا لا نشعر بتلك المشاكل داخلنا. إنه أخ آخر ذلك الذي يفزعني (أخ غير شقيق وغير شرعي)، وهو الخادم، سمردياكوف. إنه يثير

الأفكار المخيفة بأن آباءنا قد تكون لهم حيوات أخرى، كما توقظ مخاوف الطبقة الوسطى حول الفقراء: القلق من أن يتجسس الفقراء عليهم، ويصدرون أحكامًا عليهم، ويدينونهم. وعندما ننظر إلى ما يظهر منه من منطق أمين، وقاسٍ، ودقيق بعد الجريمة، يظهر لنا سمردياكوف كيف أن شخصية هامشية يمكن أحيانًا، من خلال الذكاء والبديهة، أن تأخذ القيادة.

وعندما كان دستويفسكي يكتب الإخوة كارامازوف، قصة عائلة تعيش في الأقاليم، كان يحاول القبض على الأزمات السياسية والثقافية التي سوف تظل مصدر إزعاج وقلق له طوال حياته. وأثناء السنوات التي كان يكتب فيها هذا الكتاب، كان (هو وتولستوي) أعظم الروائيين في روسيا، وبنهاية حياته كان الجمهور قد قبل هذا أخيرًا كحقيقة واقعة. وقبيل كتابته لهذه الرواية مباشرة، كان ينشر «مذكرات كاتب» (The Diary of a Writer)، والتي جمع فيها أفكاره، وعفاريته المخيفة، وإسكتشاته الأدبية حول السياسة، والثقافة، والفلسفة، والدين. وبمساعدة زوجته نشر كتبه الأخيرة ومذكراته بنفسه، ولأن المذكرات كانت في تلك اللحظة هي أشهر مذكرات أدبية ثقافية في البلاد، فقد كان يكسب منها معاشًا لائقًا. وفي شبابه كان ليبراليًّا تغريبيًّا ينتمي إلى الجناح اليساري، ولكن في السنوات الأخيرة من حياته، كان دستويفسكي يدافع عن الوحدة السلافية، وتطرف في ذلك لدرجة مدح القيصر، الذي جعل أحد أحلام شباب دستويفسكي يتحقق عندما حرر عبيد الأرض في ١٨٦١ (والذي أيضًا عفا عن دستويفسكي نفسه في ١٨٤٩، قبيل تنفيذ حكم الإعدام فيه بسبب خطيئة سياسية)؛ كان دستويفسكي فخورًا بالعلاقة الشخصية الصغيرة التي أقامها مع عائلة القيصر. وبعد سماع أن الحرب الروسية العثمانية ١٨٧٧-١٨٧٨ قد بدأت، والتي شنت تحت تأثير فكرة الوحدة السلافية، ذهب إلى الكاتدرائية ليصلي باكيًا من أجل الشعب الروسي. (كانت العادة في تركيا في التراجم المختلفة من الإخوة كارامازوف هي إزالة أو تغيير الكلمات التي قالها ضد الأتراك في حمى الحرب). وعندما كان دستويفسكي في السبعين، وكان يتلقى الكثير من الرسائل من القراء والمعجبين، وكان يلقى الاحترام حتى من أعدائه، كان قد أصبح رجلًا عجوزًا متعبًا؛ وتوفي بعد عام من نشر الإخوة كارامازوف. وبعد سنوات تتذكر زوجته كيف أن زوجها كان قد يطلع أربعة مجموعات من السلالم من أجل مقابلة أدبية عادية، رغم أن المجهود قد يؤثر عليه ويظل يلهث ليتنفس، كل ذلك من أجل شعوره الكبير بالفخر عندما كان الحضور يصمتون عند وصوله. ورغم معاناته من نوبات اليرقان بسبب مرض الكبد، كان دستويفسكي يرفض التخلي عن متعة الكتابة حتى الفجر وهو يدخن ويشرب الشاي.

كان عمل دستويفسكي معجزات أدبية متعاقبة؛ فقد كتب واحدة من أعظم الروايات في

التاريخ في وقت تدهور صحته ومرضه الأخير. وليست هناك رواية أخرى تتحرك ذهابًا وإيابًا بين الحياة اليومية لشخص: مشاجراته العائلية، ومشاكله المالية وأفكاره الكبرى، لا توجد رواية أخرى تقبض على العقل كما تفعل هذه الرواية. هذه الرواية، مع الموسيقى الأركسترالية، هي أعظم فنون الحضارة الغربية، ومن ثم فإنه لمما يدعو إلى السخرية أن دستويفسكي، الذي كتب واحدة من أعظم الروايات في التاريخ، كان يكره الغرب، وأوروبا، بقدر ما يكرهها اليوم الإسلاميون الإقليميون.

٣٩ـ القسوة، الجمال، والزمن:
حول روايتي نابوكوف: «آدا» و«لوليتا»

هناك، كما سبق لي القول، مؤلفون يظلون في ماضينا رغم أنهم يعلموننا أشياء كثيرة عن الحياة، والكتابة، والأدب، ورغم أننا نقرؤهم بحب وشغف. فإذا رجعنا لهم بعد سنوات، فليس لأنهم لا يزالون يتحدثون إلينا، وإنما بدافع الحنين، متعة العودة إلى الزمن الذي قرأناهم فيه لأول مرة. هيمنجواي، سارتر، كامو، وحتى فوكنر، ينتمون إلى هذا المعسكر. واليوم، عندما أختار قراءتهم، فإنني لا أتوقع أن تغمرني أفكار جديدة متبصرة، كل ما أتمناه هو أن أتذكر كيف أثَّروا في نفسي، كيف شكلوا روحي. إنهم كتاب قد أعود إليهم من وقت لآخر، لكنني لم أعد بحاجة إليهم.

ومن ناحية أخرى، في كل مرة ألتقط كتابًا لبروست، فإن ذلك لأنني أتمنى أن أذكر نفسي كيف أنه شديد الاهتمام بعواطف أبطاله. عندما أقرأ دستويفسكي، فإن ذلك لأنني أريد أن يذكرني بأنه، مهما قد يحمل من أنواع القلق واللهفة والتصميم والتخطيط، فإن الاهتمام الرئيسي للروائي هو العمق. والأمر تقريبًا وكأن عظمة مثل هؤلاء الكُتّاب مستقاة جزئيًّا من اشتياقنا العميق إليهم. نابوكوف هو كاتب آخر أقرؤه مرات ومرات، وأشك أنني سوف أكون قادرًا على التخلي عن قراءته في يوم من الأيام.

عندما أكون ذاهبًا في رحلة، أو أعد حقيبتي لإجازة صيفية، أو أستعد للذهاب إلى أحد الفنادق لأكتب الصفحات الأخيرة من آخر رواياتي، عندما أضع في الحقيبة نسخة كتاب قديمة مطوية الأطراف من «لوليتا» (Lolita) أو «نار باهتة» (Pale Fire)، أو «تكلم» (Speak)، أو «ذكرى» (Memory) (وهي التي تعكس في رأيي أسلوب نابوكوف النثري كأحسن ما يكون)، لماذا أشعر وكأنني أضع صندوقًا من أدويتي؟

إنه جمال الأسلوب النثري لنابوكوف. لكن ما أسميه «جمال» لا يمكن أن يشرح هذا. فخلف هذا الجمال في كتب نابوكوف يتستر دائمًا شيء شرير (وقد استخدم هذه الكلمة في أحد عناوينه)، نفحة من الطغيان. إذا كان «خلود» الجمال وهم، فإن هذا في حد ذاته انعكاس لحياة وعصر نابوكوف. فكيف تأثرت بهذا الجمال، الذي يختفي تحته ميثاق فاوستي مع القسوة والشر؟

عندما نقرأ مشاهده الشهيرة: لوليتا وهي تلعب التنس، نزول شارلوت البطيء إلى بحيرة هورجلاس؛ هومبرت، بعد أن فقد لوليتا، يقف على جانب الطريق على قمة تل صغير، يستمع إلى الأطفال يلعبون في مدينة صغيرة «بروجل بلا ثلج» ثم يلتقي مع شخصية كان يحبها في شبابه في الغابات؛ الكلمة الختامية لرواية لوليتا (والتي يقول فيها إنه استغرق شهرًا في كتابة هذا المشهد، رغم أنه عشرة أسطر فقط)؛ زيارة همبرت للحلاق في مدينة كاسبيم؛ أو مشاهد العائلة المزدحمة في آدا ـ كان رد الفعل الأول عندي هو أن الحياة مثل ذلك تمامًا؛ الكاتب يقول لنا أشياء أعرفها بالفعل، لكن بطريقة صادمة وصدق بالغ يجلب الدموع إلى عيني في اللحظة المناسبة تمامًا. وقد أشار نابوكوف ذات مرة ـ وهو كاتب متكبر وواثق من نفسه يعرف جيدًا مواهبه ـ إلى أنه كان بارعًا في وضع «الكلمة المناسبة في المكان المناسب». إن ميله لوضع «Le mot juste»، وهو تعبير فلوبير لبراعته في انتقاء الكلمات، تعطي نثره طبيعة مذهلة، تكاد تكون خارقة للطبيعة. ولكن هناك قسوة مستترة خلف الكلمات الأصيلة التي منحها له خياله وعبقريته.

ولكي نفهم بشكل أفضل ما أسميه قسوة نابوكوف، دعونا ننظر إلى فقرة يزور فيها همبرت حلاقًا في مدينة كاسبيم لمجرد قتل بعض الوقت، بعد أن تتركه لوليتا بقسوة (وعن صواب). وهذا حلاق إقليمي عجوز موهوب في الثرثرة، وبينما يحلق لهمبرت، يبغبغ حول ابنه لاعب البيسبول. ويمسح نظارته في المريلة الموضوعة على همبرت ويضع المقص ليقرأ بعض القصاصات عن الابن. يعيد نابوكوف هذا الحلاق إلى الحياة في عبارات قليلة معجزة. وبالنسبة لنا في تركيا، هو شخص مألوف وكأنه يعيش هنا. ولكن في اللحظة الأخيرة، يلعب نابوكوف الكارت الأخير والمثير للصدمة بشدة. فهمبرت لا يلقي أي اهتمام إلى الحلاق حتى إنه لا يتحقق حتى الدقيقة الأخيرة أن الابن المنشور عنه في قصاصات الصحف توفي قبل ثلاثين عامًا.

في عبارتين ـ عبارتان استغرقتا شهرين لكي تكتملا بإتقان ـ يروي نابوكوف قصة دكان حلاق إقليمي، والتفاخر الثرثار للحلاق بابنه باندفاع وانتباه لتفاصيل جديرة بتشيكوف (وهو كاتب كان نابوكوف يعبر بصراحة عن إعجابه به)؛ ثم، بعد أن اجتذب القارئ المتلهف إلى ميلودراما «الابن الميت»، سرعان ما يلقي به جانبًا ويعود بنا إلى عالم همبرت. ونحن نفهم

من هذا الشق القاسي والساخر أن راوينا ليس لديه أقل اهتمام بما يعاني منه الحلاق من أحزان. بل ما هو أكثر من ذلك، إنه واثق من أننا، لأننا منهمكون بشدة في جنون حب همبرت، سوف نتأمل قصة ابن الحلاق، الذي كان ميتًا منذ ثلاثين عامًا، لما لا يزيد عما يفعل هو. وهكذا فنحن نشاركه في جريرة القسوة التي هي ثمن الجمال. وعندما كنت في العشرينيات من عمري، كنت دائمًا أقرأ نابوكوف بإحساس غريب بالذنب، ومع كبرياء «نابوكوفي» يعمل كدرع واقٍ من الشعور بذلك الذنب. كان هذا هو الثمن الذي دفعته من أجل جمال الروايات، وأيضًا ثمنًا للمتعة التي شعرت بها في قراءتها.

لفهم ما في أعمال نابوكوف من قسوة وجمال، لا بد أولًا أن نتذكر كيف كانت الحياة قاسية مع نابوكوف. فقد ولد في عائلة روسية أرستقراطية، وصودرت ممتلكاته من الأراضي وثروته بعد الثورة البلشفية. (فيما بعد سوف يدعي عدم الاهتمام بكبرياء). وغادر روسيا إلى إسطنبول (حيث بقي يومًا واحدًا في فندق سيركيسي)، ثم ذهب ليعيش منفيًّا في برلين؛ ومن هناك ذهب إلى باريس، وهاجر إلى أمريكا بعد غزو الألمان لفرنسا. ورغم أنه أبدع أدبًا باللغة الروسية في برلين، فبمجرد وصوله إلى أمريكا فقد لسانه الأم. وكان والده سياسيًّا ليبراليًّا، قتل في جريمة قتل مدبرة باستعجال مثل تلك الجريمة التي وصفت بتلك السخرية القاسية في (Pale Fire). وعندما وصل إلى أمريكا في أربعينياته، لم يفقد فقط لغته الأم، ولكن أيضًا أباه، وميراثه، وعائلته، التي تفرق أعضاؤها عبر العالم. وإذا لم نكن نرغب في الحكم عليه حكمًا قاسيًّا بسبب حقده الغريب واللافت للنظر والذي وصفه إدموند ويلسون بقوله «ركل الضعيف» أو الكبرياء الذي تحاشى به كل اهتمام بالسياسة، أو الطريقة التي كان يسخر بها ويحط من شأن الناس العاديين بسبب طرائقهم الفجة وأذواقهم الرديئة، لا بد أن نضع في اعتبارنا الخسائر التي عانى منها نابوكوف في واقع حياته، خاصة فيما يتعلق بالمشاعر العظيمة التي أظهر بها أبطاله وبطلاته، مثل لوليتا، وفارس سيباستيان، وجون شيد.

كما هو واضح من وصفه لحلاق كاسبيم، تظهر قسوة نابوكوف في استعراض تفصيلي دقيق يظهر أنه لا شيء في الحياة ـ في الطبيعة، أو في الناس الآخرين، أو في كل ما يحيط بنا: شوارعنا، مدننا ـ لا شيء يعوضنا عن آلامنا، ومتاعبنا. هذا الوعي يذكرنا بملحوظة لوليتا عن الموت «أنت وحدك تمامًا»، والتي أعجب بها أيضًا زوج أمها. إن السعادة العميقة في قراءة نابوكوف تأتي من رؤيتنا للحقيقة القاسية: حياتنا لا تناسب على الإطلاق منطق العالم. وإذ نتوصل إلى قبول هذه الحقيقة، يمكن أن نبدأ في الشعور بقيمة الجمال من أجل الجمال في حد ذاته. وهنا فقط، عندما نكتشف المنطق القوي الذي يحكم العالم، العالم الذي لا يمكن أن نقدره حق

قدره إلا من خلال الأدب العظيم هنا فقط يمكن للجمال الذي في متناولنا أن يكون عزاء لنا؛ وفي النهاية، فإن دفاعنا الوحيد ضد قسوة الحياة هي تماثلات نابوكوف الدقيقة، نكاته ذات المرجعية الذاتية، وألاعيبه العاكسة لذاته، وألعابه التي تعكس روحه، احتفاله بالضوء (الذي يشير هذا الكاتب الشديد الوعي بالذات إليه دائمًا باعتباره «ألوان بابل المنشورية»)، ونثره، الذي يشبه في جماله أجنحة مرفرفة لفراشة: بعد فقدان لوليتا، يقول همبرت للقارئ إن كل ما بقي له هو الكلمات، وإنه، بطريقة تكاد تكون ساخرة، يتحدث بابتهاج عن «الحب باعتباره الملجأ الأخير».

إن ثمن قبول هذا الملجأ هو القسوة، التي ترفع من مثل تلك الأحاسيس بالذنب كما وصفتها. لأن نثر نابوكوف يدين بجماله إلى القسوة، فهو معاق بنفس الذنب، وكذلك أيضًا همبرت وهو يبحث عن الجمال الخالد بكل براءة طفل صغير. ونشعر أن المؤلف الراوي، المتحدث بهذا النثر المدهش يحاول إلى الأبد أن يهزم شعوره بالذنب، وهو المسعى الذي يغذي سخريته الخالية من الخوف، نقده الساخر العنيف المبدع، وعودته المتكررة إلى الماضي، إلى ذكريات طفولته.

وكما يمكن أن نرى في مذكراته، كان نابوكوف ينظر إلى طفولته كعصر ذهبي. ورغم أنه يكتب وفي ذهنه كتاب تولستوي «الطفولة، الصبا، الشباب» (Childhood, Boyhood, Youth) ، فإن نابوكوف لا يظهر اهتمامه بنوع الشعور بالذنب الذي استمده تولستوي من روسو. فمن الواضح أن الشعور بالذنب بالنسبة له هو ألم يأتي بعد الطفولة، بعد أن أجبره البلاشفة على الخروج من أنشودته الروسية، ألم كان يعاني منه في الوقت الذي كان فيه لا يزال يشكل أسلوبه الخاص. قال بوشكين ذات مرة: «لو أن الكُتّاب الروس يكتبون عن طفولتهم المفقودة، فمن سوف يتحدث عن روسيا نفسها؟» ورغم أن نابوكوف مثال عصري لتقاليد الكتابة التي كان بوشكين يشكو منها أدب الأرستقراطيين من ملاك الأراضي فهو ينطوي على ما هو أكثر كثيرًا من هذا.

مشاجرات نابوكوف مع فرويد، والمتعة التي شعر بها في وخزه، توحي بأنه كان يحاول الدفاع عن نفسه ضد الشعور الرهيب بالذنب الذي شعر به بسبب العصر الذهبي لطفولته. ولكي نعبر عن هذا بطريقة أخرى، كان يحاول حماية نفسه من المحاذير والتصريحات بالذنب، وليس من حماقات فرويد (كما وصفها نابوكوف نفسه). فعندما بدأ يكتب حول الزمن، والذاكرة، والخلود ـ وصفحاته حول هذه الموضوعات من بين أفضل أعماله ـ كان نابوكوف يحاول أيضًا أن يمارس شعوذة من النوع الفرويدي.

كان مفهوم نابوكوف عن الزمن يقدم مهربًا من القسوة التي تلازم الجمال وتعمق من

الشعور بالذنب. وهو يشرح هذا المفهوم بالتفصيل في آدا، يذكرنا نابوكوف أن ذكرياتنا تتيح لنا أن نحمل طفولتنا معنا، ونحمل معها العصر الذهبي الذي نظن أننا تركناه وراءنا. ويذكر نابوكوف هذه الفكرة البسيطة الدالة في ذاتها بغنائية رائعة، تظهر لنا كيف أن الماضي والحاضر يمكن أن يكونا موجودين معًا في جملة واحدة. إن اللقاء مع الأشياء الخاصة بالمرء تثير الماضي في لحظات غير متوقعة على الإطلاق؛ والصور محملة بذكريات مدهشة، تفتح أعيننا على العصر الذهبي الذي نحمله دائمًا معنا، حتى في عالم الحاضر المادي القبيح. فالذاكرة التي يرى نابوكوف أنها أعظم مصدر للكاتب وللخيال تغلف الحاضر بهالة من الماضي. لكن هذا ليس راويًا من رواة بروست يعود إلى الماضي، وقد اقترب من نهاية حياته ولم يعد له أي مستقبل. إن استكشافات نابوكوف الدءوبة للذاكرة والزمن تكشف عن كاتب واثق من الحاضر ومن المستقبل، يعرف أن ذكرياته متولدة عن الحيل والألاعيب، ويشكلها تعاقب الخبرات. إن حيوية لوليتا المتوازنة مستمدة من انتقالات تتسم أحيانًا بالسمو وأحيانًا بالإثارة، انتقالات سريعة إلى الأمام وإلى الخلف بين الماضي والحاضر: يندفع سرد همبرت من ذكريات طفولته (قبل لوليتا بوقت طويل) إلى ذكريات بعد هروبها من الأوقات السعيدة التي قضاها معها. وعندما يتحدث نابوكوف عن تلك الذكريات المدهشة، يستخدم كلمة «الجنة» مرارًا وتكرارًا؛ حتى إنه في إحدى الفقرات يشير إلى «جبال الثلج في الجنة».

رواية آدا، هي على العكس، محاولة نابوكوف لحمل جنة الماضي المفقودة إلى الحاضر. ولأن نابوكوف كان يعرف أن العالم المصنوع من ذكريات عصر ذهبي ضائع لا يمكن أن يعيش في أمريكا التي كان يعيش فيها في ذلك الوقت (أمريكا لوليتا، أرض تتذبذب بين الحرية والخشونة)، ولا في روسيا (التي كانت في ذلك الوقت قد أصبحت جزءًا من الاتحاد السوفيتي)، فقد خلط ذكرياته عن هذين العالمين ليخلق بلدًا ثالثًا، جنة أدبية متخيلة بالكامل. تتكون من مقدار كبير من التفاصيل من طفولته التي كان يرى أنها خالية من الخطيئة، إنه عالم غريب ومدهش من النرجسية غير الملجمة حتى إنها طفولية حتى النخاع. إن ما نجده هنا ليس كاتبًا كبير السن يجمع ذكريات الطفولة؛ ففي عمل متميز شديد البراعة، ينطلق نابوكوف لغرس طفولته في سنوات عمره المتقدم. ونرى أبطاله المحرومين من الحب لا يكتشفون فقط مغامرات الحب في الطفولة، وإنما يحتفظون بحالات الكينونة التي سوف تتيح لهم أن يحملوا تلك العواطف معهم حتى الموت. قد يقضي همبرت حياته يبحث عن حب الطفولة الضائع، لكن فان وآدا يريدان أن يعيشا إلى الأبد في الجنة التي تشع من حب طفولتهما. في البداية نعرف أنهما ابنا عمومة، وفيما بعد، أنهما أخ وأخت. ومثل فرويد، الذي أحب كثيرًا أن يكرهه، يقدم نابوكوف خاتمته بحرص، مقترحًا أن التابوهات هي التي تحرمنا من جنة الطفولة.

الطفولة عند نابوكوف هي جنة خالية من الذنب والخطيئة؛ يمكن أن نشعر بإعجاب حقيقي للنزعة الذاتية في حب آدا وفان. وهذا بدوره سوف يجعلنا نحاول التطابق مع لوسيت المسكينة، التي لا يلقى حبها العظيم لفان استجابة. وإذ يستمتع فان وآدا بالجنة الغناء التي خلقها الراوي لهما، فإن لوسيت (الشخصية الأكثر عصرية، وقلقًا، وتعاسة، في الكتاب) تصبح ضحية قسوة نابوكوف، مطرودة من المشاهد الكبرى في الكتاب، ومن الحب العظيم الذي يشعر به كثير من القراء له.

هذه هي النقطة التي تعتمد فيها عظمة المؤلف على عظمة القارئ. فإذ يجاهد نابوكوف لإحضار جنته إلى عصرنا نحن ليخلق لنفسه ملجأ من الواقع فإن رغبته في توريط نكاته وتورياته الخاصة، متعه وألاعيبه السرية، وأن يشرح آلامه لعدم وجود حدود للخيال، هذا النبض ينتج لحظات في آدا يفقد فيها القارئ غير الصبور. تلك هي النقطة التي يرفض أيضًا فيها بروست وكافكا، وجويس قراءهم، ولكن على عكس هؤلاء الكُتّاب الآخرين، فإن نابوكوف أبو الدعابة بعد الحداثية، قد توقع استجابة القارئ، ومن ثم فهو يشغله بلعبة؛ فهو يتحدث عن صعوبة رواية فان الفلسفية، وعن كيف أنه «في غرفة الاستقبال يثرثر بين السيدات اللائي يروحن على أنفسهن بالمراوح اليدوية»، يُنظر إليه باعتباره مغرورًا بسبب عدم اهتمامه بالشهرة الأدبية.

في شبابي، عندما كان كل من حولي يتوقعون أن ينهمك الروائيون في التحليل الاجتماعي والأخلاقي، كنت أستخدم موقف نابوكوف المتكبر هذا كدرع لي. وعندما ننظر إلى شخصيات آدا وشخصيات أعمال نابوكوف الأخرى في سنوات ١٩٧٠، من هنا من تركيا، تبدو هذه الشخصيات كخيالات عالم غير موجود «مقطوعة عن الحاضر». وخشية أن أتوه في ضباب المتطلبات القاسية والقبيحة للوسط الاجتماعي الذي كنت أخطط لوضع رواياتي فيه، شعرت بحتمية أخلاقية لتقبل ليس فقط لوليتا، ولكن أيضًا كتبًا مثل آدا، والتي استخدم فيها نابوكوف تورياته، وخيالاته الجنسية، ومعرفته الواسعة، وألاعيبه الأدبية، ودعاباته ذات المرجعية الشخصية، وميله إلى الهجاء ووصل بكل هذا إلى أقصى الحدود. ولهذا بالنسبة لي فإن الأدب العظيم يعيش في مكان قريب، تهدئ منه رياح الذنب التي تدفع بالإنسان إلى الغربة. إن رواية آدا هي محاولة من كاتب عظيم لاستئصال هذا الذنب، لاستخدام قوة الأدب وعزيمته لجلب الجنة إلى الحاضر. وهذا هو السبب، إنك في هذا الكتاب وفي الاتحاد السفاحي بين آدا وفان، بمجرد أن تفقد إيمانك يصبح الكتاب غارقًا في خطيئة هي نقيض ما كان نابوكوف يهدف إليه.

٤٠ـ ألبير كامو

مع مرور الوقت، ولهذا، لا يمكننا أن نتذكر قراءة كُتّاب دون أن نعود إلى زيارة العالم الذي عرفناه عندما قرأناهم أول مرة، ونستعيد المشاعر الأولية التي أيقظوها في نفوسنا. عندما نكون مشدودين إلى كاتب، لا يتوقف السبب على أنه أدخلنا في عالم يستمر في ملاحقتنا، ولكن لأنه بدرجة ما جعلنا ما نحن عليه. كامو بالنسبة لي، مثل دستويفسكي، مثل بورخس، هو هذا النوع من الكاتب المؤسس. إن نثر مثل هذا الكاتب يدخل الإنسان إلى مشهد طبيعي كبير بانتظار أن يمتلئ بالمعنى، ورغم ذلك فهو يوحي بأن أي أدب له تصميم ميتافيزيقي هو مثل الحياة ينطوي على إمكانات لا حد لها. أولئك المؤلفون، الذين تقرؤهم وأنت صغير ومليء بالأمل، سوف يلهمونك الرغبة في كتابة الكتب أيضًا.

قرأت كامو قبل أن أقرأ دستويفسكي وبورخس، وأنا في الثامنة عشرة من عمري، تحت تأثير والدي، والذي كان مهندسًا معماريًا. في سنوات ١٩٥٠، عندما كان جاليمار ينشر كتب كامو واحدًا بعد الآخر، كان والدي يرتب إرسال هذه الكتب إلى إسطنبول، إن لم يكن في باريس لشرائها بنفسه. ولأنه قرأ هذه الكتب بعناية كبيرة، كان يستمتع بمناقشتها. ورغم أنه كان يحاول، من وقت لآخر، أن يصف «فلسفة العبث» بكلمات أستطيع فهمها، لم أتوصل إلى فهم لماذا كان يميل إليها إلا بعد وقت متأخر؛ هذه الفلسفة لم تأت إلينا من المدن الكبرى للغرب، ولا من دواخل بيوتهم وصروحهم المعمارية الدراماتيكية، وإنما من عالم مهمش، عصري جزئيًا، مسلم جزئيًا، متوسطي جزئيًا، عالم مثل عالمنا. إن المشهد الطبيعي الذي يضع فيه كامو أحداث «الغريب» (The Stranger)، و«الطاعون» (The Plague)، وكثير من قصصه القصيرة هو مشهد طفولته هو، وأوصافه المحببة الدقيقة للشوارع والحدائق المشمسة لا تنتمي إلى الغرب ولا إلى الشرق. كان هناك أيضًا كامو، الأسطورة الأدبية؛ كان والدي شديد الافتتان بشهرته المبكرة، كما صدم بشدة عندما جاءت الأخبار بوفاته، وهو لا يزال

صغيرًا ووسيمًا وبارعًا، في حادث مرور، كانت الصحف شديدة التوق فقط لأن تطلق عليه «حادث عبثي».

مثل كل شخص آخر، وجد والدي هالة من الشباب في نثر كامو. وأظن أنه لا يزال، رغم أن العبارات الآن تعكس أكثر من مجرد سن الكاتب ووجهة نظره. عندما أعود إلى أعماله الآن، يبدو لي وكأن أوروبا في كتب كامو كانت لا تزال مكانًا شابًا، حيث يمكن لأي شيء أن يحدث. ويبدو وكأن ثقافاتها لم تتصدع بعد؛ وكأن تأمل العالم المادي يجعلك تكاد ترى جوهره. وهذا قد يعكس تفاؤل فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، حيث كانت فرنسا المنتصرة تعيد توكيد دورها المركزي في الثقافة العالمية، وعلى وجه الخصوص في الأدب. وبالنسبة للمثقفين من أجزاء أخرى من العالم، كانت فرنسا ما بعد الحرب مثالًا مستحيلًا، ليس فقط بسبب أدبها، ولكن بسبب تاريخها. واليوم يمكن أن نرى بوضوح أن الأهمية الثقافية لفرنسا هي التي أعطت الوجودية وفلسفة العبث مثل هذه المكانة المتميزة في ثقافة الأدب لسنوات ١٩٥٠، ليس فقط في أوروبا ولكن أيضًا في أمريكا وفي البلدان غير الغربية.

كان هذا النوع من التفاؤل الشبابي هو الذي جعل كامو ينظر إلى قتل عربي بدون تفكير على يد بطل فرنسي، في الغريب، كحادث فلسفي وليس كمشكلة كولونيالية. ومن ثم، فعندما يقوم كاتب بارع في الفلسفة بالتحدث عن إرسالية غاضبة، أو فنان يحاول التشبث بالشهرة، أو رجل أعرج يركب دراجة، أو رجل يذهب إلى الشاطئ مع حبيبته، يمكن لهذا الكاتب أن يدور متجولًا داخل تأملات ميتافيزيقية محيرة وموحية. وفي كل تلك القصص، يعيد تشكيل التفاصيل الدنيوية للحياة مثل الكيميائي، يحول معادنها الأساسية إلى سبيكة معدنية مزخرفة من النثر الفلسفي. وهي تنطوي، بالطبع، على التاريخ الطويل للرواية الفلسفية الفرنسية التي ينتمي إليها كامو، كما ينتمي إليها ديدرو، بنفس القدر. إن تفرد كامو يكمن في تشكيله المتجانس بدون مجهود لهذا التقليد الذي يعتمد على دعابة لاذعة وصوت متحذلق نوعًا، وسلطوي إلى حد ما بعبارات قصيرة على طريقة هيمنجواي، وسرد المدرسة الواقعية. ورغم أن هذه المجموعة تنتمي إلى تقاليد القصة القصيرة الفلسفية، والتي تشمل بو، وبورخس، فإن القصص تدين بلونها، وحيويتها، والجو الذي يملؤها إلى كامو، الروائي البارع في الوصف.

وحتمًا يصدم القارئ بشيئين: المسافة بين كامو وموضوعه وأسلوبه السردي الناعم الأشبه بالهمس. ويبدو وكأنه غير قادر على أن يقرر هل يأخذ قارئه بعمق أكثر داخل القصة أم لا، وينتهي بتركنا متوقفين بين القلق الفلسفي للمؤلف، والنص نفسه. وقد يكون ذلك انعكاسًا للمشاكل القاسية المستنزفة التي قابلها كامو في السنوات الأخيرة من حياته. ويجد البعض تعبيرًا

في الفقرات الافتتاحية لقصة «الأبكم» (The Mute)، عندما يشير كامو، بنوع من الوعي بالذات، إلى مشاكل التقدم في السن. وفي قصة أخرى «الفنان أثناء عمله» (The Artist at Work)، يمكن أن نشعر أن كامو في أواخر أيامه كان يعيش في حالة توتر عنيف حتى إن الشهرة كانت عبئًا ثقيلًا شديد الوطأة. لكن الشيء الذي أدان كامو ودمره بالفعل كان بلا شك الحرب الجزائرية. فهو كجزائري فرنسي، كان منسحقًا بين حبه لهذا العالم البحر متوسطي، وإخلاصه لفرنسا. وبينما كان يفهم أسباب الغضب المناهض للكولونيالية وما أثاره من التمرد العنيف، فلم يستطع أن يتخذ موقفًا قويًا ضد الدولة الفرنسية كما فعل سارتر، لأن أصدقاءه الفرنسيين كانوا يقتلون بقنابل العرب أو «الإرهابيين» كما كانت تطلق عليهم الصحافة الفرنسية الذين يحاربون من أجل الاستقلال. وهكذا اختار أن لا يقول شيئًا على الإطلاق. وفي مقالة عاطفية مؤثرة كتبها سارتر بعد وفاة صديقه القديم، استكشف الأعماق القلقة التي أخفاها صمت كامو الجليل.

عندما وقع كامو تحت ضغط أن يأخذ موقفًا، اختار بدلًا من ذلك أن يستكشف جحيمه النفسي في «الضيف» (The Guest). هذه القصة السياسية البديعة تعكس السياسة، ليس كأمر اخترناه لأنفسنا عن رغبة، وإنما كمصادفة تعيسة نحن مضطرون إلى قبولها. ويجد المرء أنه من الصعب أن يختلف مع هذا التشخيص.

٤١- قراءة توماس برنهارد في لحظة شعور بالتعاسة

إنني أشعر بتعاسة بالغة وأقرأ توماس برنهارد. والواقع أنني لم أكن أنوي قراءته. لم يكن في ذهني أن أقرأ أي كاتب معين لقد كنت شديد التعاسة لدرجة لا تمكنني من التفكير بهذا الوضوح. أن تفتح كتابًا، وأن تقرأ صفحة، أن تدخل إلى أحلام شخص آخر تلك كلها كانت مبررات للبقاء داخل تعاستي الخاصة، كلها أشياء تذكرني بأن شخصًا آخر في العالم استطاع أن يتجنب بئر التعاسة الذي وقعت فيه. في كل مكان كان ثمة من يمتدحون أنفسهم حول نجاحاتهم وتحسيناتهم الصغيرة التافهة، واهتماماتهم، وثقافتهم، وعائلاتهم. بدا أن كل الكتب كتبت بأصوات مثل هؤلاء الناس. مهما كان ما يصفونه حفلة راقصة باريسية في القرن التاسع عشر، رحلة أنثروبولوجية في جامايكا، الأحياء الفقيرة لمدينة عظيمة، أو إصرار إنسان كرس حياته لدراسة الفن، الكتب تروي حيوات أناس لا تحمل خبراتهم علاقة بخبرتي، ومن ثم كنت أريد أن أنساهم جميعًا. ولأنني لم أستطع أن أجد شيئًا في تلك الكتب يشبه تعاستي من قريب أو بعيد، شعرت بالغضب من الكتب ومن نفسي في ذات الوقت؛ الكتب لأنها تجاهلت الألم الذي كنت أعاني منه، ومن نفسي لأنني كنت من الغباء بحيث ألقي بنفسي داخل هذا الألم المجنون. لم أكن أريد إلا أن أهرب من تعاستي الخارجة عن العقل. لكن الكتب أعدتني للحياة، الكتب في الغالب هي الشيء الذي أعطاني القدرة على الاستمرار، ومن ثم ظللت أقول لنفسي إنني لو كنت أريد أن أخرج نفسي من سحابتي السوداء، فلا بد أن أستمر في القراءة. لكنني متى ما فتحت كتابًا لسماع صوت مؤلف يقبل العالم كما هو، أو حتى لو كان يريد أن يغيره، فهو ما يزال يتطابق معه، كنت أشعر بنفسي وحيدًا. كانت الكتب بعيدة عن ألمي. والأكثر من هذا، كانت الكتب هي التي أوصلتني إلى فكرة أن التعاسة التي وقعت فيها كانت فريدة، حتى إنني كنت بائسًا تافهًا لا مثيل له. ولهذا ظللت أقول لنفسي: «الكتب ليست للقراءة، وإنما لكي نشتريها ونبيعها». بعد الزلازل، متى ما كانت الكتب تضايقني، كنت أجد سببًا للتخلص منها. وهكذا كنت أصل بحرب سنواتي الأربعين مع الكتب إلى نهاية بروح عافت الأشياء، وتحررت من الوهم.

كان هذا هو الإطار العقلي الذي كنت فيه وأنا أقلب صفحات قليلة من توماس برنهارد. لم أكن أقرؤها بأمل أنها قد تنقذني. كانت إحدى المجلات تصدر عددًا خاصًا حول برنهارد، وطلبت مني أن أتفضل بكتابة شيء. وكان هناك دين أريد أن أسدده، وذات يوم أعجبت ببرنهارد كثيرًا.

وهكذا بدأت أقرأ برنهارد مرة أخرى، ولأول مرة منذ نزلت السحابة السوداء، سمعت صوتًا يقول إن البؤس الذي سميته تعاستي لم يكن بهذه الضخامة ولا بهذا السوء الذي ظننت. لم تكن هناك عبارة معينة أو فقرة يفهم منها ذلك على وجه الخصوص؛ كانت العبارات تتحدث عن أشياء أخرى ـ حب البيانو، الوحدة، الناشرون، أو جلين جولد ـ لكنني مع ذلك شعرت أن هذه كانت مجرد ذرائع؛ لقد كانت موجهة إلى تعاستي، وهذا الإدراك رفع من روحي المعنوية. لم تكن المشكلة في التعاسة في حد ذاتها، وإنما في الطريقة التي أدركها بها. لم تكن المشكلة هي أنني تعيس، ولكن أنني شعرت بهذا بطرق معينة. كانت قراءة برنهارد في هذا الوقت المفعم بالتعاسة مثل تناول منشط، رغم أنني كنت أعرف أن الصفحات التي أقرأها لم تكتب لتقوم بهذا الدور، أو حتى كتعزية للقراء الذين يعانون من الاكتئاب.

كيف أشرح هذا؟ ما الذي جعل قراءة برنهارد في وقت التعاسة يبدو كتناول إكسير؟ ربما كان ذلك جو نكران الذات. ربما وجدت ما يخفف من ألمي في نظرة أخلاقية، تقترح بحكمة أنه من الأفضل ألا نتوقع من الحياة الكثير جدًّا... لكن ربما كان الأمر لا علاقة له بالأخلاقيات، فجرعة من برنهارد تجعل من الواضح أن الأمل الوحيد يكمن في أن يظل المرء نفسه، أن يلتصق بعاداته، وبغضبه. في كتابة برنهارد هناك الإيحاء بأن أعظم غباء هو أن تتخلى عن عواطفك وعاداتك بأمل حياة أفضل، أو متعة مهاجمة حماقات وغباوات الآخرين، أو معرفة أن الحياة لا يمكن أن تكون أكثر مما تصنع منها عواطفنا وضلالاتنا.

لكنني أعرف أن كل محاولات الصياغة ستكون عقيمة. ليس هذا فقط لأنه من الصعب أن نجد في كلمات برنهارد ما يدل بالحجة الدامغة على ما قلته. ولكن أيضًا لأنني في كل مرة أعود إلى كتب برنهارد أرى أنها تتحدى الاختزال. لكن قبل أن أبدأ الشك في نفسي مرة أخرى، دعوني أقول هذا، على الأقل: إن أكثر ما أستمتع به في كتب برنهارد ليس محيطها وخلفيتها، ولا رؤيتها الأخلاقية. إنني أستمتع فقط بأن أكون هناك، داخل تلك الصفحات، أن أتقبل ذلك الغضب الذي لا يمكن إيقافه، وأشاركه معه. هذا هو كيف يعزينا الأدب، بدعوتنا إلى الانفجار بنفس الكثافة التي ينفجر بها الكُتاب الذين نحبهم.

٤٢ـ عالم توماس برنهارد الروائي

إن تاريخ التحيز الأدبي يرجع لأكثر من ألفين من السنين، وبين الحربين العالميتين جاءت موضة جديدة من «الاقتصاد» في الكتابة، لا زالت باقية تتأرجح في الاتجاهات المأثورة لأولئك الذين يكتبون مقدمات للكُتّاب. هيمنجواي، فيتزجيرالد، وغيرهما من الكُتاب الأمريكيين الذين وضعوا طراز عصر ما بين الحربين، رسخوا الإدراك الأدبي الذي وفقًا له فإن أي كاتب صائب التفكير ينبغي أن يكتب المشهد بأقصر طريقة ممكنة، باستخدام أقل الكلمات، دون تكرار.

وتوماس برنهارد ليس كاتبًا يرجو أن يبدو صائب التفكير أو اقتصاديًا. التكرار حجر من أحجار بناء عالمه. ولا يتوقف الأمر على أن أبطاله المتوحدين الذين تستحوذ عليهم هواجسهم يكررون نفس التحريفات مرة بعد الأخرى بينما يهيم كل منهم ذهابًا وإيابًا، يحاول التنفيس بهوس عن بعض الانفعالات العنيفة، وهو يصف تقدم الشخصيات بحيوية مذهلة، فإن برنهارد أيضًا سوف يكرر نفس العبارات المرة بعد الأخرى. وهكذا، عندما يتحدث برنهارد عن بطل (Concrete)، الذي ينفق كل تلك السنوات ليكتب رسالة حول السمع، فإنه لا يقول كما قد يفعل روائي تقليدي مثلًا «كثيرًا ما ظن كونراد أن المجتمع لم يكن شيئًا، وأن العمل الذي يكتبه كان هو كل شيء» وبدلًا من ذلك، ينقل هذه الفكرة من خلال تكرارات بطله اللانهائية.

أفكاره غير المباشرة ـ تلك ليست أفكارًا بقدر ما هي صيحات غاضبة، لعنات، صرخات، وأنواع من السباب تنتهي بعلامات تعجب ـ هذه الأفكار يصعب على القارئ الذي يميل إلى المنطق أن يستوعبها. إننا نقرأ أن كل النمساويين حمقى، وفيما بعد، أن الألمان حمقى كذلك؛ ويقال لنا إن الأطباء متوحشون على نسق واحد، وإن معظم الفنانين بلهاء، متكلفين، ويميلون إلى الفجاجة؛ ونقرأ أن عالم العلم مليء بالشعوذة، وأن عالم الموسيقى به الكثير من الزيف؛ وأن الأرستقراطيين والأغنياء طفيليون، بينما الفقراء محتالون وانتهازيون؛ معظم المثقفين لهم عقول العصافير ومدمنون للتكلف، ومعظم الشباب معتوهون مستعدون للضحك على أي شيء؛

ونقرأ أن شغف الإنسان الباقي هو الخداع، والقمع، وتدمير الآخرين. وأن مدينة كذا هي أكثر المدن إثارة للاشمئزاز في العالم، وأن مسرح كذا ليس مسرحًا وإنما بيت دعارة. وأن المؤلف الموسيقى فلان الفلاني هو أعظم المؤلفين حتى الآن، وأن فلان الفلاني هو أعظم الفلاسفة، ولكن حيث إنه ليس هناك مؤلفون موسيقيون أو فلاسفة آخرون ينافسونهما، فإنهم كلهم مؤلفون وفلاسفة «أدعياء»... وهكذا.

عندما نقرأ تولستوي أو بروست ـ اللذين يحميان نفسيهما وأبطالهما بدرع من الجمال الفني وبهذا يحميان عالميهما الروائيين من هذا النوع من الإسراف ـ قد نرى تلك المهاجمات، بتعبير برنهارد، باعتبارها «تصنعات أرستقراطي مكروب، أو بطل مغرور وإن كان لا يزال متعاطفًا»، ولكن في عالم توماس برنهارد، يقومون بدور الأعمدة التي تدعم المبنى. في عالم الكُتّاب «المتوازنين» مثل بروست أو تولستوي، ربما ننظر إلى مثل هذا التكرار الهاجسي باعتباره «ورقة شجر في عالم فضائل الإنسان ونقائصه»، لكنها هنا تقوم بدور تحويل عالم بكامله إلى «الحالية». معظم الكتاب الذين يهتمون بتصوير «الحياة في اكتمالها» يسلمون «الهواجس، والضلالات، والإسرافات والتجاوزات» إلى الهوامش، لكن برنهارد يضعها في المركز، بينما باقي التجربة التي نصفها بأنها الحياة، يدفعها إلى الهامش، فلا تصبح جلية إلا في التفاصيل الصغيرة المقصود بها إهانتها.

وإذا كنت مشدودًا إلى تلك المهاجمات واللعنات التي تستمد قوتها من الهاجس، فإن ذلك يرجع جزئيًا إلى الطاقة اللفظية اللانهائية لبرنهارد، لكن الانجذاب مستمد أيضًا من حالة الأبطال. فالغضب يمد أبطال برنهارد بوقاية ضد شرور العالم وحماقاته وتعاسته. أبطال برنهارد لا يطلقون مثل تلك اللعنات الاستخفافية باعتبارهم أناسًا واثقين ناجحين ومهذبين ينتشرون لينظروا من عل على أولئك الذين حولهم؛ إن هذا الغضب نابع من الألفة وجهًا لوجه مع الكارثة التي قد تحل في أي وقت، من قبول الحقيقة المؤلمة حول حقيقة كينونة الناس وأن غضبهم هو الذي يحفظ أبطاله من الانهيار، هو الذي يجعلهم قادرين على الوقوف على أقدامهم. نقرأ مرة أخرى وأخرى أن هذا الشخص أو ذاك «لم يعد قادرًا على الوقوف على قدميه»، «دُمر في النهاية»، «تداعى في ركن»، «سحق في النهاية، أيضًا». فبالنسبة لأبطال برنهارد، المحصورين بسبب القسوة والحماقة، يقوم تدمير الآخرين بدور الإنذار بالخطر. هذه الفكرة يمكن التعبير عنها بلغتهم هكذا: بالنسبة لأولئك الذين قد يطيقون، ويواصلون، ويتحملون، ويظلون واقفين، فإن الحتمية الأولى هي أن يلعنوا العالم، والثانية هي تحويل هذا الانفعال إلى مغامرة عميقة، فلسفية، هادفة أو على الأقل أن يسلموا أنفسهم لهاجس استحواذي. وبمجرد أن يصبح

الهاجس هو الذي يحدد العالم الذي نعيش فيه، فإننا نصبح مختزلين في تلك الأشياء التي لا نستطيع أن نتخلى عنها.

وبطل رواية «تصحيحات» (Correction)، الذي يشبه فتجنشتين، مهموم بسيرة غير مكتوبة سوف تأخذه في سنوات طويلة من البحث، لكن كراهيته لأخته، التي يعتقد أنها تعوق مجهوداته، تحتل أفكاره. ونفس الأمر مع بطل «الدقة» (Concrete)؛ فرغم اهتمامه الهاجسي بعمله حول «السمع»، تستبد به بنفس القدر الأحوال التي يكتب وهو تحت تأثيرها. وبنفس الطريقة، البطل المشغول في «قاطعو الأشجار» (Woodcutters)، بعد أن دعا إلى الغداء كل مثقفي فيينا الذين يمقتهم بشدة، يوجه كل طاقة الضيافة لديه لمضاعفة مقته لهم.

ذات مرة قال فاليري إن الناس الذين يشجبون الفجاجة يعبرون في الواقع عن فضولهم وحبهم لها. يعود أبطال برنهارد باستمرار إلى الأشياء التي يكرهونها بشدة؛ إنهم يخترعون طرقًا لإثارة الكراهية؛ والحق أنهم لا يستطيعون الحياة دون اشمئزاز وازدراء. إنهم يكرهون فيينا، لكنهم يسرعون ليكونوا هناك، وهم يكرهون عالم الموسيقى، لكنهم لا يستطيعون الحياة بدونها، ويكرهون أخواتهم، لكنهم يسعون إليهن؛ وهم يمقتون الصحف لكنهم لا يحتملون عدم قراءتها؛ وهم يمقتون المهاترات الثقافية، فقط لكي ينعوا غيابها؛ وهم يحتقرون الجوائز الأدبية، غير أنهم يفصلون ثيابًا جديدة ويندفعون لتلقيها. وفي صراعهم لوضع أنفسهم فوق اللوم، يذكروننا ببطل دستويفسكي في مذكرات من تحت الأرض.

برنهارد يحمل داخله شيئًا من دستويفسكي. وفي هواجس أبطاله وانفعالاتهم ودفاعاتهم ضد اليأس والعبث هناك ظلال من كافكا أيضًا. لكن عالم برنهارد أقرب إلى عالم بيكيت.

إن أبطال بيكيت لا يشجبون محيطهم كثيرًا؛ إنهم أقل اهتمامًا بالكوارث التي يعانون منها من اهتمامهم بمعاناتهم العقلية. لكن أبطال برنهارد يظلون منفتحين على العالم الخارجي، مهما يحاولون الهروب منه، وللهرب من المعاناة في عقولهم، يحتضنون فوضوية العالم الخارجي. ويحاول بيكيت أن يمحو، بقدر الإمكان، سلسلة السبب والنتيجة، بينما يركز برنهارد على هذه الأسباب حتى أدق تفاصيلها. وترفض شخصيات برنهارد الاستسلام للمرض، والهزيمة، والظلم؛ فهم يحملون معهم غضبًا عنيفًا وإرادة عمياء للحرب حتى النهاية المريرة. حتى لو انهزموا في النهاية، ليست هزيمتهم واستسلامهم هو ما نقرأ عنه، وإنما معاركهم ونضالاتهم التي تستحوذ عليهم.

وإذا كان علينا أن نبحث عن كاتب آخر يمكن أن يكون مقدمة لعالم توماس برنهارد، فإن

لويس فرديناند سلين هو أفضل المرشحين لهذا الدور. فبرنهارد، مثل سلين، تربى في عائلة فقيرة كان عليها أن تجاهد من أجل البقاء. وتربى بدون أب، عانى من الحرمان أثناء الحرب، وأصيب بالسل. ومثل سلين، رواياته في معظمها سيرة ذاتية، تؤرخ لمعركة مستمرة، مليئة بالعقبات، والكراهية، والهزائم. ومثل سلين، الذي هاجم بشدة مؤلفين مثل لويس أراجون وإلزا تريوليت، والذي شجب جاليمار، ناشره، كذلك برنهارد يغضب على أصدقائه القدامى والمؤسسات التي تأخذ بيده وتعطيه الجوائز. ورواية «قاطعو الأشجار»، وهي سيرة ذاتية بالكامل، تدور حول حفلة عشاء نظمها برنهارد بالفعل في النمسا لبعض الأصدقاء والمعارف بهدف واضح لإهانتهم. لكن بينما يتقد سلين وبرنهارد بلهب من دواخل أشبه بجهنم، فإنهما يستخدمان الكلمات بشكل مختلف تمامًا. فبينما يعرض سلين جملًا قصيرة دائمًا تنتهي بثلاث نقاط، فإن إبداع برنهارد هو العبارة ذات التكرار اللانهائي من المعنى الملتوي، أو، بدقة أكبر، حذوفات مهينة ترفض الانصياع لكتلة الفقرة.

وعندما ينقشع الضباب، فإن ما نراه هو خيط من النوادر المسلية الصغيرة القاسية الجميلة. رغم النقد اللاذع المستمر فيها، فإن كتب برنهارد ليست درامية؛ بل هي على العكس تضع قصة فوق الأخرى؛ والإحساس الذي يصلنا من الكتاب لا يأتي من الكل، وإنما من القصص الصغيرة المتناثرة داخله. وإذا تذكرنا أن هذه القصص في معظمها تتكون من القيل والقال، والإهانة، والأوصاف القاسية للفنانين والمثقفين «الأدعياء»، يمكن أن نفكر أن عالم روايات برنهارد لا يأخذ فقط شكل عالمنا نفسه، ولكنه أحيانًا أقرب إلى روحه أيضًا. فمع النطق بالمهاجمات القاسية والكراهيات الهاجسية التي نتورط فيها جميعًا في حالة الغضب، يستمر لوضعها في شكل «فن جيد».

لكن هذه هي النقطة التي تدخل فيها كراهيته للفن في المشاكل. فالصحف التي أسقط عليها أمطار إهاناته تهتم أكثر وأكثر، بينما أعضاء لجان تحكيم الجوائز الذين شتمهم يظلون يعطونه المزيد من الجوائز، والمسارح التي أسقط عليها احتقاره أشد لهفة على عرض مسرحياته وعندما يرى القراء أن القصة التي أرادوا بشدة أن يصدقوها هي في الواقع مجرد قصة، لا يتمالكون أنفسهم من الشعور بالخديعة. ومن ثم، ربما تكون هذه لحظة مناسبة لتذكير القارئ أن العالم الذي يعيش فيه الروائي هو عالم مختلف تمامًا عن العالم الذي تسكنه شخصياته. لكن إن كنت مصرًّا على أن هذا العالم الآخر هو عالم من السيرة الذاتية، وأنه يستمد كل قوته من غضب حقيقي، فإنك، بعد أن تقرأ كل رواية من روايات برنهارد، ستجد أنك بحاجة لأن تسأل نفسك لماذا، رغم أنك تبحث عن «رؤية أخلاقية»، تشعر وكأنك قد جذبت إلى لعبة بها في الرواية من كاريكاتور، وحتى بالرواية نفسها.

٤٣ـ ماريو فارجاس يوسا وأدب العالم الثالث

هل هناك ما يمكن تسميته بأدب العالم الثالث؟ هل من الممكن أن نقيم ـ دون أن نقع فريسة للفجاجة أو لضيق الأفق ـ الفضائل الجوهرية لآداب البلدان التي يتكون منها ما ندعوه بالعالم الثالث؟ إن فكرة آداب العالم الثالث، في التجسيد المعبر عنها بأقصى قدر من الدقة في إدوارد سعيد، على سبيل المثال تقوم بدور إلقاء الضوء على الثراء والمجال الواسع للآداب الموجودة على الهامش وعلاقتها بالهوية غير الغربية والانتماء القومي. لكن عندما يؤكد شخص مثل فريدريك جيمسون أن «آداب العالم الثالث تقوم بدور رموز قومية»، فإنه ببساطة يعبر عن لامبالاة مهذبة تجاه ثراء وتعقيد الآداب القادمة من العالم المهمش. كتب بورخس قصصه القصيرة ومقالاته في سنوات ١٩٣٠ في الأرجنتين وهي بلد من بلدان العالم الثالث بالمعنى التقليدي للتعبير ولكن مكانته في عمق مركز الأدب العالمي لا جدال فيها.

ورغم ذلك، من الواضح أن هناك نوع من الرواية السردية الخاصة ببلدان العالم الثالث. وأصالتها لا علاقة لها بمكان الكاتب وإنما بحقيقة إنه يعرف أنه يكتب من مكان بعيد عن المراكز الأدبية للعالم ويشعر بهذه المسافة داخله. فإذا كان ثمة شيء يميز أدب العالم الثالث، فليس الفقر أو العنف أو السياسة أو الاضطراب الاجتماعي للبلد التي يصدر منها، وإنما هو وعي الكاتب أن عمله بعيد بشكل ما عن المراكز التي فيها يوصف تاريخ الفن الذي يبدعه أي فن الرواية ويتأمل هذه المسافة في عمله. والشيء الحاسم هنا هو إحساس كاتب العالم الثالث بأنه منفي عن مراكز الأدب العالمي. يستطيع كاتب من العالم الثالث اختيار ترك بلده نفسها والاستقرار كما فعل فارجاس يوسا في أحد المراكز الثقافية لأوربا. لكن إحساسه بنفسه قد لا يتغير، لأن شعور كاتب العالم الثالث بأنه «منفيّ» ليس أمرًا يتعلق بالجغرافيا، بل هو حالة روحية، إحساس بالطرد، أو بأنه أجنبي دائمًا.

وفي نفس الوقت، هذا الإحساس بأنه شخص من الخارج، يحرره من أحاسيس القلق

الخاص بالأصالة. فهو ليس بحاجة للدخول في منافسة هاجسية مع آباء أو أسلاف ليتمكن من الوصول إلى صوت خاص به. فهو يستكشف منطقة جديدة، يلمس موضوعات لم تناقش أبدًا في ثقافته، وغالبًا يخاطب قراء مختلفين وطارئين، لم تسبق رؤيتهم من قبل في بلده وهذا يعطي كتابته أصالتها الخاصة، وصدقها.

في استعراض حيوي لكتاب سيمون دي بوفوار «الصور الجميلة» (Les belles images)، يوحي فارجاس يوسا بما يمكن أن يكون المبادئ الهادية لمثل هذه المهنة. فهو يمتدح دي بوفوار ليس فقط لكتابتها مثل هذه الرواية البارعة، ولكن لأنها رفضت أغراض «الرومانيين الجدد» (nouveau roman) التي كانت هي الموضة في ذلك الوقت (سنوات ١٩٦٠). ووفقًا لما يراه فارجاس ليوسا، فإن أعظم إنجاز لسيمون دي بوفوار هو أخذ الأشكال الروائية والإستراتيجيات الكتابية عند مؤلفين مثل ألان روب جرييه، وناتالي ساروت، وميشيل باتور، وصمويل بيكيت، واستخدامها لأغراض مختلفة تمامًا.

يشرح فارجاس يوسا أفكاره حول «استخدام» إستراتيجيات وصيغ كُتّاب آخرين في مقال آخر حول سارتر. وفي سنوات لاحقة، سوف يشكو يوسا من أن روايات سارتر خالية من الفطنة والغموض، وأن مقالاته مكتوبة بوضوح ولكنها مشوشة سياسيًّا (أو مثيرة للتشوش)، وفنه عتيق وبالٍ؛ وسوف يعبر عن رعبه من أنه في أيامه الماركسية كان قد تأثر بعمق بسارتر، بل وتفكك أيضًا. وقد أرجع فارجاس يوسا تحرره من وهم جان بول سارتر إلى مقال قرأه في لو موند عام ١٩٦٤. وفي هذا المقال سيئ السمعة (والذي أثار موجات من ردود الفعل حتى في تركيا)، وضع سارتر الأدب إلى جوار طفل أسود يموت جوعًا في بلد من بلدان العالم الثالث مثل بيافرا، معلنًا أنه ما دامت مثل هذه المعاناة سارية فإنه من «الترف» أن تنشغل البلدان الفقيرة بالأدب. بل وذهب إلى درجة الإيحاء بأن كُتّاب العالم الثالث لن يكونوا قادرين أبدًا على أن يتمتعوا بما يسمى ترف الأدب بوعي واضح، وانتهى إلى أن الأدب هو شغل تختص به البلدان الغنية. يعترف فارجاس يوسا أن بعض النواحي في تفكير سارتر، مثل منطقه الحريص وإصراره على أن الأدب أهم كثيرًا من أن يكون مجرد لعبة، قد أثبتت أنها «مفيدة» فشكرًا لسارتر أن فارجاس يوسا وجد طريقه خلال متاهات الأدب والسياسة وهكذا، في النهاية، كان سارتر مرشدًا «مفيدًا».

فأن يكون المرء مدركًا دائمًا وأبدًا للمسافة بينه وبين المركز، وأن يناقش آليات الإلهام وأيضًا الطرائق التي يمكن بها أن تكون مكتشفات الكُتّاب الآخرين مفيدة، لا بد أن يكون موهوبًا يمتلك براءة حية (ولا يوجد، وفقًا لفارجاس ليوسا، شيء بريء أو ساذج في سارتر). أما

براءة فارجاس يوسا الحية الخاصة به فقد انعكست ليس فقط في رواياته، بل في نقده أيضًا، ومقالاته، وأعماله الأخرى.

فسواء كان يكتب عن تورط ابنه مع الرستفاريين، أو يقدم صورة سياسية لحزب الساندينستا الماركسي في نيكاراجوا، أو يصف كأس العالم لعام ١٩٩٢، فهو لا يفشل أبدًا في الانهماك فيما يكتبه، لا يظل بعيدًا أبدًا؛ وهو رائع بالذات في كتاباته حول كامو، الذي يتذكر أنه قرأه بطريقة متقطعة، عندما كان شابًا عندما كان تأثير سارتر عظيمًا عليه في ذلك الوقت. وبعد سنوات كثيرة، بعد أن نجا من هجوم إرهابي في ليما، قرأ المتمرد، أطول مقال لكامو حول التاريخ والعنف، وقرر أنه يفضل كامو على سارتر. ومع ذلك، فهو يمتدح مقالات سارتر لأنها تصل إلى قلب الموضوع، ويمكن قول نفس الشيء عن مقالات فارجاس ليوسا.

سارتر شخصية محيرة بالنسبة لفارجاس ليوسا، وربما حتى شخصية أبوية. وهو يعتبر جون دوس باسوس الذي أثر كثيرًا في سارتر، شخصًا هامًّا جدا أيضًا؛ ويمتدحه لرفضه الوجدانية السهلة ولتجريبه في صيغ السرد الجديدة. ومثل سارتر، يستخدم فارجاس يوسا الكولاج، والمجاورة، والتركيب، والقص واللصق، والإستراتيجيات السردية المماثلة في تنسيق رواياته.

وفي مقال آخر، يمتدح فارجاس يوسا دوريس لسنج لأنها من ذلك النوع من الكُتَّاب الذي «ينهمك» في المعنى السارتري للكلمة. فبالنسبة له الرواية «المنهمكة» هي الرواية المغمورة في المشاجرات، والأساطير، والعنف الخاص بعصرها، وقصص فارجاس يوسا اليسارية المبكرة مثال جيد على هذا الجنس الأدبي. لكن ما نراه في تلك الروايات المبكرة هو يسارية بارعة واسعة الخيال. ومن بين كل الكُتَّاب الذين يتناولهم فارجاس يوسا في مقالاته ومن بينهم جويس، وهيمنجواي، وباتاي فإن الكاتب الذي يدين له بأعظم دين هو فوكنر. وما يمتدحه فارجاس يوسا في «ملاذ» (Sanctuary) طريقة مجاورة المشاهد والقفزات الزمنية واضح بشكل أكبر في روايات فارجاس يوسا نفسه. فهو يستخدم هذه الإستراتيجية ببراعة بالغة التقاطع الذي لا هوادة فيه في الأصوات، والقصص، والحوارات في روايته «الموت في جبال الأنديز» (Death in the Andes).

هذه الرواية تحدث في المدن الصغيرة المهجورة والمفككة للمناطق النائية في الإنديز في وديان خالية، وقيعان المناجم، والطرق الجبلية، وحقل واحد لا يمكن أن يكون مهجورًا ويتابع تحقيقًا في سلسلة من الاختفاءات التي قد تكون جرائم قتل. والمحقق، كوربورال ليتوما، والرقم المقابل له في الحرس المدني، توماس كورينو، سيكون كلاهما معروفًا لقراء روايات فارجاس يوسا الأخرى. وبينما يجول الرجلان في الجبال لاستجواب المشتبه بهم، يروي كل منهما للآخر

علاقاته الغرامية السابقة، وهما يلاحظان طوال الوقت كمينًا قد ينصب لهما على يد عصابات «الطريق الماوي المشرق». والناس الذين يقابلونهما في الطريق، والقصص التي يروونها، تختلط بتاريخهما الشخصي لترسم لوحة واسعة لبيرو المعاصرة بكل آلامها وشقائها.

وبالطبع، يظهر أن المشتبه في ارتكابهم جرائم القتل هم عصابات الطريق المشرق، وزوجان يديران كانتين في المنطقة ويرتديان أزياء غريبة تذكرنا بعادات قبائل الإنكا. وبينما توصف جرائم القتل السياسية المحلية القاسية للطريق المشرق، ويبني الدليل على طقوس تضحية إنكية قديمة، يصبح جو الرواية بالتدريج أكثر قتامة. وتهب خلال الأماكن البرية للأنديز ريح قوية من اللاعقلانية. الموت في كل مكان من هذا الكتاب؛ في فقر بيرو، في الواقع المروع لحروب العصابات، وفي حالة اليأس العام.

لكن القارئ يجد نفسه في النهاية يتساءل إن كان فارجاس يوسا التحديثي قد فقد أعصابه، فهو يبدو وكأنه قد حول نفسه إلى أنثروبولوجي بعد حداثي، يعود إلى أرضه الأم لدراسة لاعقلانيتها، وعنفها، وقيمها القديمة السابقة على التنوير، وطقوسها. هذا الكتاب مغلف بالأساطير، والآلهة القديمة، وأرواح الجبال، والشياطين، والأبالسة، والساحرات أكثر مما تحتاجه القصة. تقول إحدى الشخصيات «ولكننا نخطئ بالطبع عندما نحاول فهم تلك الجرائم بعقولنا. فليس لها تفسير عقلاني».

والمثير للدهشة، إنه ليس هناك أثر للاعقلانية في نسيج الرواية نفسها. فرواية الموت في جبال الإنديز لها هدفان متناقضان؛ أن تكون رواية بوليسية تعرض منطقًا وثقافة ديكارتية، وخلق جو من اللاعقلانية يشير إلى الجذور الخفية للعنف والقسوة. وبسبب هذين الغرضين المتقاطعين، ليس هناك مساحة يمكن فيها أن تظهر رؤية جديدة. وفي النهاية، فإن رواية الموت في جبال الإنديز هي رواية نموذجية لفارجاس ليوسا. ورغم ما فيها من لحظات الاضطراب، فهناك سيطرة كاملة على السرد في الرواية كلها. وأصوات الشخصيات صيغت بحرص بالغ. وقوة الرواية وجمالها يكمنان في إحكام حبكتها وتركيبها.

ورغم أن الموت في جبال الإنديز رواية تنجو بأعجوبة من فرضيات المحدثين المتعبة حول العالم الثالث، إلا أنها ليست رواية بعد حداثية بطريقة، مثلًا، رواية (Gravity's Rainbow) لتوماس بيتشون (Pynchon). فهي ترى «الآخر» كيانًا غير عقلاني، جزءًا لا يتجزأ من ملاحقات وخلفيات نموذجية: السحر، الطقوس الغريبة، المناظر البدائية الهمجية، والأعمال الوحشية. لكنه سيكون من الخطأ أن نهملها باعتبارها إفادة رديئة عن ثقافات غامضة، لأنها نص واقعي شديد البراعة والفطنة عن الحياة اليومية في بيرو: باختصار، هي تاريخ جدير

بالثقة. وروايتها عن أنشطة العصابات في مدينة صغيرة، وفي المحاكمات التالية، وتصويرها لعلاقة الحب الميلودرامية بين جندي وعاهرة، لها مصداقية التقارير الإخبارية. ولو كانت بيرو في الموت في جبال الإنديز مكانًا «لا أحد يستطيع فهمه»، فهي أيضًا بلد يشكو فيه الجميع بشكل مفهوم للغاية من دخول فقيرة وغباء المخاطرة بالحياة من أجل كسب هذا الدخل. ورغم أن أعمال فارجاس يوسا دائمًا تجريبية، إلا أنه واحد من أكثر كُتّاب أمريكا اللاتينية واقعية.

بطله، كوربورال ليتوما، هو الشخصية المركزية في «من قتل بولومينو موليرو؟» (Who Killed Polomino Molero?) وهذه الرواية أيضًا بوليسية. وفي «البيت الأخضر» (The Green House)، التي تستمد اسمها من بيت دعارة، يعيش ليتوما حياة مزدوجة، وفي «الخالة جوليا وكاتب الحوار» (Aunt Julia and the Scriptwriter) لديه حجر كريم منقوش. وفي شخصية ليتوما، يقدم لنا فارجاس يوسا تصويرًا متعاطفًا ومؤسسًا جيدًا لجندي، بصورة واقعية للغاية للشخصية «العملية» حتى النخاع، وإحساسه الراسخ بالواجب الذي يحميه من التطرف، وحصافته الصادقة، وغريزة البقاء لديه، وحس الدعابة المفعم بالسخرية اللاذعة.

تلقى فارجاس يوسا التعليم في مدرسة عسكرية في بيرو، مما أعطاه معرفة جيدة بالحياة العسكرية، وقد استخدمها بأقصى استفادة، وكما في وصفه للعداوات والمعارك بين الطلبة العسكريين في «زمن البطل» (The Time of the Hero) وفي «كابتن بانتوخا والقوات الخاصة» (Captain Pantoja and The Special Service)، هناك هجاء لاذع للبيروقراطية والجنس في الجيش. وهو بارع بشكل خاص في الصداقات بين الرجال، حيث يضع نقاط الهشاشة في مواقف تتسم بالمغالاة في صفات الرجولة، يصور رجالًا أقوياء يقعون في حب يائس مع العاهرات، أو الدعابة الفجة التي تبدد النزعة العاطفية الذكورية. وروحه المرحة القاسية دائمًا مسلية للغاية، وليست بدون هدف أبدًا. وإذا قرأ المرء كل أعماله، بادئًا برواياته الأولى، يمكن أن يرى أن فارجاس يوسا يفضل دائمًا الواقعيين البارعين ويسخر من الاعتداليين إلى اليوتوبيين والمتطرفين.

وأبطال الموت في الإنديز هم الجنود. وليس ثمة مجهود يبذل لفهم عصابات الطريق المشرق. إنهم يظهرون كممثلين للاعقلانية محضة وشر على حافة العبث. وهذا له علاقة كبيرة بالتغيرات السياسية التي عاشها المؤلف بعد أن كبر في السن. في شبابه، كان فارجاس ليوسا، الماركسي العصري، يعيش في غشية الثورة الكوبية، ولكن عندما نضج أصبح ليبراليًا، وفي سنوات ١٩٨٠ كان قاسيًا بالنسبة لأولئك الذين، مثل جونتر جراس، قالوا «كل أمريكا اللاتينية لا بد أن تتخذ كوبا نموذجًا». وبشيء من الدعابة، حدد فارجاس يوسا نفسه بأنه

«واحد من اثنين من الكُتّاب في العالم يعجبان بمارجريت ثاتشر ويكرهان فيدل كاسترو»، وأضاف «الكاتب الآخر، الذي نصفه بدقة أكثر بأنه شاعر، هو فيليب لاركين».

بعد قراءة روايته عن عصابات الطريق المشرق في رواية الموت في جبال الإنديز، فمن المدهش أن نقرأ، في إحدى مقالات فارجاس يوسا الشبابية، تعبيرًا عن الاحترام إلى عصابات ماركسية، صديق قُتل أثناء «صراع مع جيش بيرو». ويظل المرء يتساءل إذا ما كان من المستحيل رؤية الإنسانية في العصابات بالنسبة لأناس مثلنا بمجرد أن نتخطى مرحلة الشباب، أو أننا بعد أن نعبر سنًا معينًا فإن الناس من أمثالنا لا يعود لهم أصدقاء في العصابات؟ إن فارجاس يوسا كاتب رائع وآراءه شديدة القوة والتأثير حتى في تلك المناطق التي يختلف فيها المرء سياسيًا عنه، لا يزال صوته يمتلك صدق صبي صغير لا يملك المرء إلا أن يشعر تجاهه بالتعاطف والحب.

في مقال مبكر عن سباستيان سالازار بوندي (Sebastian Salazar Bondy)، أحد أبرع كتاب بيرو، والذي مات كسيرًا في سن صغيرة جدًا، يتساءل: «ما معنى أن تكون كاتبًا في بيرو؟» إنه سؤال يجلب الأسف بشدة لنا جميعًا، وليس فقط لأن بيرو تفتقد جمهورًا مناسبًا من القراء، وثقافة نشر أدب جادة. من السهل أن نشارك فارجاس يوسا غضبه عندما يكتب عما يضطر الكُتّاب في بيرو إلى تحمله من الفقر، والتجاهل، والجهل، والعداوة، حتى لو كانوا قادرين على البقاء رغم كل هذه الظروف، فإنهم يفترض أن يعيشوا خارج العالم الحقيقي، مما يقود فارجاس يوسا لأن يقول أن«كل الكُتّاب في بيرو هم في النهاية محكوم عليهم بالهزيمة». عندما يقرأ المرء عن شباب فارجاس يوسا وكراهيته للبورجوازيين في بيرو (الذين يصفهم بأنهم «أكثر غباء من كل الآخرين»)، وعندما يتحسر على افتقادهم الكلي للاهتمام بالكتب وتفاهة ما تقدمه لعالم الأدب، عندما يصف جوعه الخاص العظيم للأدب الأجنبي، فإن الحزن في صوته لا يمكن أن نخطئه، إنه حزن البعد عن المركز، حالة نفسية وذهنية يفهمها أناس مثلنا جيدًا.

٤٤. سلمان رشدي: الآيات الشيطانية وحرية الكاتب

المشاهد المبالغ فيها التي كانت يومًا من خصائص كتابات سلمان رشدي التي تنتمي إلى الواقعية السحرية بشكل جوهري، والأحلام التي صنعها هذا الكاتب ذات يوم لكتبه، قد أصبحت اليوم تشبه الحياة الواقعية: روايته هو قد حظرت في الهند، وباكستان، ومعظم البلدان الإسلامية. وهناك غضب بالغ ضد الناشرين الإنجليز والأمريكيين كما ضد المؤلف والرواية. كانت هناك احتجاجات ومظاهرات في الغرب كما في الشرق. وتلقى بائعو الكتب الذين اختزنوا الكتاب تهديدات. وعندما أحرق الكتاب في الأماكن العامة، كذلك تمثال الكاتب، والآن وضع آية الله الخميني ثمنًا لرأس سلمان رشدي. يقول البعض إنه سوف يقضي بقية حياته مختبئًا، بينما يقول آخرون إنه بعملية تجميل وشخصية جديدة سوف يكون آمنًا في أن يسير بيننا مرة أخرى. وبينما تستمر وسائل الإعلام العالمية في الوصول إلى آفاق مذهلة لتعطينا تغطية حية لمطاردة إنسان، أي باب أو أية مدخنة يمكن أن يستخدمها السفاك، فقد سمعنا مناقشات حول حرية التفكير هنا أو، بالأصح، الطرق التي ينبغي للعالم المتخيل للروائي أن يكون له حدوده الصحيحة. وبينما نعيش في تركيا في جمهورية علمانية تكبح بقوة كلًا من الإسلام وحرية التعبير، فإننا دائمًا نكتفي بالجلوس على الخطوط الجانبية واللعبة تدور خارج حدودنا، نسلي أنفسنا بالتفاصيل التي يمكن أن نأخذها من الصحافة الأجنبية.

لا، لا أقول إن هناك فقدانًا تامًّا للاهتمام، لكن كما في إيران، فإن من يريدون بشدة الهجوم على الموضوع هم غالبًا أولئك الذين لم يقرأوا كلمة واحدة من الرواية ولا يقرءون في الواقع أية روايات على الإطلاق: لقد أمر مجلس إدارة الشئون الدينية بعقد اجتماع طارئ، وكأن الأمر يمثل تهديدًا عقائديًّا لتاريخ الإسلام، وبناء عليه قام الأئمة الذين لم يقرأوا أبدًا أية روايات بأداء الطقوس للمصلين الذين لم يقرأوا روايات أبدًا، وصحفيين لم يقرأوا هم أيضًا «هذه» الرواية، قائلين إن هذه الرواية تمثل مشاكل عقائدية للمؤمنين الذين لم يقرأوها بدورهم ثم

بدأوا يصوغون مانشتات مريعة ومخجلة لا علاقة لها بالعقيدة على الإطلاق: هل ينبغي قتله أو لا ينبغي قتله؟

ومثل روايته الثانية «أطفال منتصف الليل» (Midnight's Children)، فإن رواية سلمان رشدي «آيات شيطانية» (Satanic Verses)، تحمل طابع «الواقعية السحرية»، التي كانت مدادًا لأدب العالم لعشرين عامًا حتى الآن، رغم أن خط هذا النوع الأدبي يمكن تتبعه حتى رابليه. كما يمكن أن نرى في رواية جونتر جراس «الطبلة الصفيح» (The Tin Drum) وجابرييل جارسيا ماركيز » «مائة عام من العزلة» (One Hundred Years of Solitude) وهما أفضل كتابين في هذا النوع، وكلاهما مترجم ومتاح بالتركية [وبالعربية] فإن شخصيات المؤلف وعالم هذه الشخصيات لا يطيع قوانين العالم الطبيعي. في هذه الروايات نجد الحيوانات تتكلم، والناس يطيرون، والموتى يقفون (أشباح ساحرة وأرواح تتجول، أشياء تدب فيها الحياة، وكذلك ـ كما في آيات شيطانية ـ أحداث طبيعية تأخذ تحولات فوق طبيعية. ورغم أن آيات شيطانية بها شخصيات تتعارك مع الجن والشياطين والعفاريت، وتتغير من آدميين إلى عفاريت أو أشباح، فهي أيضًا تروي قصتين متشابكتين يمكن وضعهما بسهولة في رواية واقعية: وهما ترويان ما يحدث لاثنين من الهنود من بومباي ينتقلان إلى لندن ويصبحان إنجليزيين.

جبريل فاريشتا نجم سينمائي، نشأ في بومباي التي تشبه مدينة إسطنبول، يشتهر في صناعة السينما التي تشبه صناعة السينما لدينا، ومن ثم يحصل على الشهرة بتجسيده لأدوار الآلهة الهندية. صلاح الدين تشامتشا مسلم من بومباي، والذي، مثل رشدي نفسه، يرسله والده رجل الأعمال الثري إلى إنجلترا ليدرس في مدرسة عامة. (وفي نقطة من الرواية يعرِّفه الراوي بأنه «هندي مترجم إلى الإنجليزية»). يلتقي البطلان أثناء رحلة جوية لطيران الهند إلى لندن. وطائرة الخطوط الجوية الهندية (التي يسميها رشدي، المغرم بشدة بالتوريات اللفظية، «الحديقة») يتم اختطافها على يد إرهابيين من السيخ، ويجبرونها على الهبوط، ثم الإقلاع ثانية، وبينما تقترب من لندن، تختفي في الفضاء. ورغم أن كل شخص آخر على متن الطائرة يموت، يقع البطلان وكأنهما من السماء على إنجلترا المغطاة بالثلوج، سليمين معافيين، ولكن، مثل بطل كافكا «جريجور سامسا»، قد حدث لهما تحول. صلاح الدين تشامشا، الذي كان موسيقيًا، يتحول إلى ماعز إنجليزي ذي أقدام مغطاة بشعر كثيف. ويجري أمامه، جبريل فاريشتا، والذي يظل في نفس حالته الجسمانية، ولكن يتعرض لتغير في شخصيته. ففي تحول جنوني هائل ومفعم بالغضب الذي سوف يتم تهدئته عن طريق التدخل الطبي، يعتقد جبريل أنه هو

الملاك المسمى باسمه، والذي أنزل القرآن على النبي محمد. الرحلة التي يقوم بها البطلان فوق الأرض الإنجليزية إلى لندن (والتي تسمى «فرن الأحد عشر يومًا» في الرواية) هي في جوهرها قصة هجرة هندي وباكستاني إلى نفس المدينة.

وإذ يبدآن معًا كما لو كانا توأمين، يجد البطلان كل منهما الآخر مرة أخرى بعد كل فراق، في السراء والضراء. وتقدمهما غير مؤكد: ففي لحظة هما إلى جانب الملائكة، وفي الأخرى إلى جانب الشياطين. ولكن ـ وهذه دائمًا الحالة بالنسبة لي مع الواقعية السحرية ـ لم تكن المغامرات فوق الطبيعية هي التي جعلتني أستمر في القراءة. إن البنية تظهر من النسيج الذي تضفر فيه (الفلاش باكات)، والذكريات الماضية، والاستطرادات، والحبكة الثانوية، ومن ثم فالراوي هو الذي نلتفت إليه أولًا: فهو يقدم للقارئ خطبًا طويلة هنا وهناك (كما على سبيل المثال نقده الطويل للسياسات الثاتشرية). وأكثر ما يعجبني هو اللغة المنسوجة بالأسطورة التي يستخدمها هو وأبطاله لوصف سنوات حياتهم الأولى في بومباي. (فمثل نابوكوف، يحب رشدي التلاعب بالكلمات، والإيقاع الداخلي، والكلمات نادرة الاستخدام، والألفاظ الجديدة). وبينما يبعد الراوي نفسه وأبطاله عن «شبابهم الإسلامي» ليذهبوا في بحث عن التحول، ليستظلوا بلغة واحدة، وثقافة واحدة، هناك غضب معين يتسلل إلى الرواية. بعد سنوات، عندما يعود الراوي إلى بلده، سوف يعطي الأب ابنه الذي أصبح إنجليزيًّا آراءه الخاصة حول الغضب وعواقبه: «لو ذهبت إلى الخارج لكي تكره جنسك فلن تجني سوى الكراهية من أبناء جنسك!»

ومع فتوى الخميني، لم تتوقف فقط ترجمة آيات شيطانية، ولكن ترجمة جميع أعمال رشدي السابقة.

وفي هذه النقطة، لا بد أن نسأل الجمهور، الذي شهد قتل توران دورسان بسبب عمله على القرآن، أن يقوم ببعض البحث الروحي حول التهديد الموجه إلى سلمان رشدي.



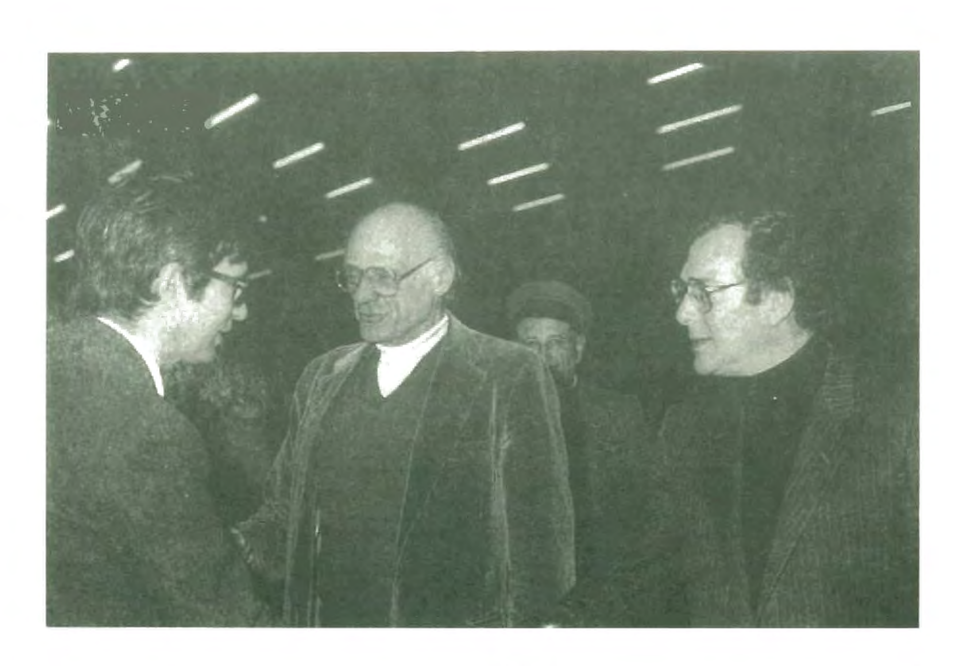
السياسة، أوروبا، ومشكلات أخرى أمام كينونة الإنسان



٤٥- حديث آرثر ميللر والجمعية الدولية للشعراء والكتاب

في مارس ١٩٨٥، قام آرثر ميللر وهارولد بنتر برحلة معًا إلى إسطنبول. وفي ذلك الوقت، ربما كانا أهم كتاب المسرح في العالم، ولكن للأسف، لم يكن ما جاء بهما حدث مسرحي أو أدبي، وإنما كانت القيود القاسية التي فرضت على حرية التعبير في تركيا في ذلك الوقت، والعدد الكبير من الكُتّاب الذين كانوا يعانون عذاب السجون. في عام ١٩٨٠، وقع انقلاب في تركيا. وألقي مئات الآلاف إلى السجون، وكالعادة كان الكتَّاب هم أكثر من عانى من الاضطهاد. كلما نظرت في سجلات الصحف وتقويمات ذلك الوقت لأذكر نفسي بما كان في تلك الأيام، سرعان ما تقع عيناي على ما كان يمثل بالنسبة لنا أقوى صورة ترمز لنا في ذلك الوقت: رجال يجلسون في قاعة المحكمة، يحيط بهم رجال الشرطة، حليقو الرؤوس، مقطبو الجبين أثناء نظر قضيتهم. كان بينهم العديد من الكُتَّاب، وجاء ميللر وبنتر إلى إسطنبول لمقابلتهم هم وأسرهم لتقديم العون، ولجذب انتباه العالم إلى محنتهم. وقامت بترتيب رحلتهم تلك إلى إسطنبول جمعية القلم الدولية (الجمعية الدولية للشعراء والكتاب (PEN)) بالتنسيق مع هيئة رقابة هلسنكي. ذهبت إلى المطار لاستقبالهما، لأني كنت قد عُينت أنا وصديق لي مرشدين لهما.

كان قد تم ترشيحي لهذه الوظيفة، ليس لأنني كنت أقوم بأي دور في السياسة في تلك الأيام، ولكن لأني كنت روائيًا أتحدث الإنجليزية بطلاقة. فقبلت بسعادة ليس فقط لأنها كانت وسيلة لمساعدة كُتَّاب أصدقاء في حالة معاناة، ولكن لأن ذلك أيضًا يعني قضاء أيام قليلة في صحبة اثنين من عمالقة الأدباء. زرنا سويًا دور نشر صغيرة مناضلة، ومقار قيادة مظلمة ومليئة بالغبار لمجلات صغيرة تواجه بصورة دائمة خطر الإغلاق، وضوضاء غرف الأخبار، بالإضافة إلى كتاب مبتلين وعائلاتهم وبيوتهم ومزارات مطاعمهم. وحتى تلك اللحظة كنت أقف على هامش العالم السياسي، لا أدخله أبدًا إلا مجبرًا، ولكني الآن، بعد أن استمعت إلى قصص خانقة حول القمع والوحشية والشر الصريح، اعتصرني شعور بالذنب، وشدتني



أيضًا مشاعر التضامن بينها في الوقت نفسه أحسست برغبة مساوية ومضادة لحماية نفسي من كل هذا وألا أتطلع إلا إلى كتابة روايات جميلة. وبينما كنا صديقي وأنا نصطحب ميللر وبنتر بسيارة أجرة من موعد إلى موعد عبر حركة المرور بالمدينة كنا نتناقش حول البائعين الجائلين وعربات الكارو وملصقات السينما والنساء المحجبات وغير المحجبات، ذلك التباين الذي دائمًا ما يجذب انتباه المراقبين الغربيين بشدة. ولا يزال هناك مشهد محفور بعمق في ذاكرتي، وقع في فندق هيلتون حيث كان يقيم ضيوفنا. ففي بداية أحد الأروقة الطويلة جدا، كنا صديقي وأنا واقفين نتبادل الحديث همسًا ببعض الانفعال، وفي الطرف الآخر كان ميللر وبنتر يتهامسان في الظل بنفس القدر من الكثافة القاتمة.

نفس الكآبة كنا نراها في كل غرفة نزورها، غرفة بعد أخرى، رجال مضطربون يدخنون بلا انقطاع جو عام يملؤه الكبرياء والأسف. أحيانًا كان يتم التعبير عن هذا الشعور علانية، وأحيانًا كنت أشعر به بنفسي أو أحسه من إيماءات وتعبيرات الآخرين. كان الكتاب والمفكرون والصحفيون الذين كنا نقابلهم في أغلب الأحيان يُعرِّفون أنفسهم كيساريين في تلك الأيام، لذلك كان يمكن أن يقال إن مشكلاتهم عميقة الصلة بميولهم إلى الحريات التي تعتز بها الديمقراطيات الليبرالية الغربية. وبعد عشرين عامًا، عندما أرى أن نصف هؤلاء البشر أو ما يقرب من ذلك، ليس لديّ أرقام محددة، يتحالفون الآن مع اتجاه قومي مضاد للتغريب

والديمقراطية، بالطبع أشعر بالحزن، ولكن أحداثًا أخيرة في الشرق الأوسط قد أحدثت ترددًا لهؤلاء الذين يعتقدون أن الديمقراطية ستكون هي المستقبل.

ومع ذلك، فإن تجربتي آنذاك كمرشد، وتجارب مماثلة في سنوات لاحقة تركت في نفسي أثرًا، والذي نعرفه جميعًا، إلا أنني أحب أن أنتهز هذه الفرصة كي أؤكد أنه بصرف النظر عن الظروف القومية، فإن حرية الفكر والتعبير هي من حقوق الإنسان الكونية، هذه الحريات التي يتوق إليها الناس المعاصرون جميعًا كما يشتاق الجائع إلى الخبز، لا يمكن أبدًا تبرير تقييدها، بالوجدان القومي، أو الحساسيات الأخلاقية، أو الأمل المرجو في تحقيق كسب دولي. إذا كانت العديد من الدول خارج الغرب تعاني من خزي الجوع، فإن ذلك ليس بسبب أنهم يملكون حرية التعبير، ولكن لأنهم لا يملكونها. أما هؤلاء الذين يهاجرون من تلك الدول الفقيرة إلى الغرب أو إلى الشمال هربًا من المعاناة الاقتصادية والقمع الوحشي، فنحن نعلم أنهم أحيانًا يجدون أنفسهم يعانون المزيد من القسوة والوحشية بسبب العنصرية في الدول الغنية. ولا بد أن ننتبه إلى هوس كراهية الأجانب الذي يواجه هؤلاء المهاجرين في الغرب، وعلى وجه الخصوص في أوروبا. لا بد أن نكون على حذر من النزعة إلى تحقير المهاجرين والأقليات بسبب دينهم أو جذورهم العرقية، أو الظلم الواقع عليهم من جانب حكومات الدول التي تركوها خلفهم. ولكن، كي نحترم حقوق الإنسان بالنسبة للأقليات وأن نحترم إنسانيتهم، لا يعني أننا ينبغي أن نتكيف مع كل السلوكيات العقائدية أو نتسامح مع هؤلاء الذين يهاجمون أو يسعون إلى الحد من حرية الفكر بما يتماشى مع القواعد الأخلاقية لتلك الأقليات. ولدى بعضنا فهم جيد للغرب، ولدى بعضنا ميل أكبر نحو هؤلاء الذين يعيشون في الشرق، والبعض مثلي يحاول أن يفعل الشيئين في نفس الوقت، ولكن هذه الروابط، وهذه الرغبة في الفهم، لا ينبغي أبدًا أن تقف في طريق احترامنا لحقوق الإنسان.

دائمًا ما أجد صعوبة في التعبير عن آرائي السياسية بوضوح كبير فأنا أشعر بأن مثل هذه التعبيرات غالبًا تميل إلى الادعاء، وكأني أقول أشياء ليست حقيقية بالفعل. هذا لأني أعرف أنني مقيد باختزال أفكاري عن الحياة إلى لحن صوت أحادي ووجهة نظر أحادية، فأنا، على أي حال، روائي. أعيش كما أفعل في عالم يمكن أن يحدث فيه، في وقت قصير جدًّا، أن يتحول شخص فجأة من كونه ضحية استبداد واضطهاد فيصبح واحدًا ممن يمارسون الاضطهاد، أعلم أيضًا أن التمسك بمعتقدات قوية هو في حد ذاته أمر صعب، وأحيانًا ممارسة للخيانة. كما أنني أومن أيضًا بأن معظمنا يضمر أفكارًا متناقضة في نفس الوقت؛ وكثير من بهجة كتابة الروايات تأتي من اكتشاف هذه الحالة الذهنية التي تميز المعاصرة، الحالة التي فيها يظل الإنسان مناقضًا

لنفسه أبدًا. وهذا هو سبب إيماني بأن حرية التعبير مهمة للغاية لأنها تسمح لنا بأن نكتشف الحقائق المخبأة للمجتمعات التي نعيش فيها. وفي نفس الوقت، أعلم من خبرتي الشخصية أن العار والفخر اللذين ذكرتهما مسبقًا يلعبان أيضًا دورهما في هذا الصدد.

دعني أقص قصة أخرى يمكن أن تلقي بعض الضوء على ما كنت أشعر به من خجل وفخر منذ عشرين عامًا بينما كنت أصطحب ميللر وبنتر في جولة بمدينة إسطنبول. وخلال السنوات العشر التي تلت زيارتهما، وإلى حد كبير بسبب الصدفة والنوايا الحسنة ومشاعر الغضب والشعور بالذنب والغيرة الشخصية وليس بأي حال بسبب كتبي، ولكن بسبب قضايا تتعلق بحرية التعبير، وجدت نفسي أكتسب تدريجيًّا شخصية سياسية قوية أكثر بكثير مما رغبت على الإطلاق. ففي هذا الوقت تقريبًا جاء إلى إسطنبول المؤلف الهندي لتقرير الأمم المتحدة حول حرية التعبير في المنطقة التي أعيش فيها من العالم وكان سيدًا مهذبًا كبير السن ثم جاء لزيارتي، وبالمناسبة، كان لقاؤنا في فندق الهيلتون. وبمجرد جلوسنا إلى منضدة سألني السيد الهندي سؤالًا لا يزال يتردد صداه بقوة في خاطري:

«سيد باموق، ماذا يجري في بلدك وتحب أن تستكشفه في رواياتك، ولكنك تتجنبه خشية الاضطهاد؟»

أعقب هذا السؤال صمت طويل. ألقاني سؤاله في تفكير عميق، وطويل. ووجدت نفسي أستغرق في حالة يأس جديرة بأبطال دستويفسكي. كان واضحًا أن الرجل القادم من الأمم المتحدة كان يريد أن يقول: «مع تسليمنا بما في بلدك من تابوهات ومحظورات قانونية وسياسات استبدادية، ماذا يجري ولا يتحدث عنه أحد؟» ولكن لأنه بسبب الرغبة في أن يكون مهذبًا، ربما؟ سأل الكاتب الصغير المتلهف الجالس أمامه أن يفكر في السؤال بلغة قصصه هو، وأخذت أنا بخبرتي سؤاله حرفيًّا. ومنذ عشر سنوات كانت الموضوعات التي يمنع التحدث فيها بناء على القوانين وسياسات الدولة المستبدة أكثر بكثير منها اليوم، ولكن عندما بدأت أبحثها الواحد تلو الآخر، لم أجد ما أرغب في استكشافه «في رواياتي». ورغم ذلك، كنت أعرف أنني إذا قلت إنه ليس ثمة ما أريد تناوله في رواياتي مما لا أستطيع مناقشته، فسوف أعطي انطباعًا خاطئًا. لأنني بدأت بالفعل أتحدث في أحوال كثيرة وبصوت مرتفع عن كل تلك الموضوعات الخطيرة خارج رواياتي. وعلاوة على ذلك، ألم أطرح غالبًا بصورة خيالية وعلى نحو غاضب تلك الموضوعات في رواياتي، فقط لأنها تصادف أن تكون محظورة؟ وبينما كنت أفكر في كل ذلك، شعرت على الفور بالخجل من صمتي، ومع ذلك، أصبح عندي إدراك عميق بحقيقة أن حرية التعبير ترتبط بالكبرياء والكرامة الإنسانية.

كثير من الكُتّاب الذين نحترمهم ونقدرهم اختاروا أن يحملوا على عاتقهم مسئولية تناول موضوعات محظورة، لأن حقيقة الحظر في حد ذاته كانت تمثل جرحًا لكبريائهم؛ عرفت هذا من خبرتي الشخصية. لأنه عندما يكون هناك كاتب آخر في بيت آخر لا يتمتع بالحرية، فليس هناك كاتب حر. هذه في الواقع هي الروح التي تغذي التضامن الذي يشعر به كتاب جمعية القلم الدولي في كل مكان من العالم.

أحيانًا يقول أصدقائي لي أو لشخص آخر، عن صواب، «كان هذا خطأ، لو كنت عبرت عما قلته بهذه الطريقة، بأسلوب لا يجده أحد عدوانيًا، لما كنت تتعرض الآن لكل هذه المتاعب». ولكن أن تغير الكلمات، وأن تغلفها بأسلوب يكون مقبولًا من الجميع، وأن تصبح ماهرًا في هذا الميدان هو أمر يشبه تهريب سلعة محظورة من الجمارك، وبنفس الطريقة تقريبًا، وحتى عندما يتم إنجازه بنجاح، يحدث لديك شعور بالعار والانحطاط.

حرية التفكير، السعادة التي تأتي من القدرة على التعبير عن الغضب الموجود في أعماقنا لقد ذكرنا بالفعل كيف يعتمد الشرف والكرامة الإنسانية عليها. لذلك دعونا الآن نسأل أنفسنا إلى أي مدى تكون «عقلانية» الحط من الثقافات والأديان، أو بشكل أكثر وصولًا إلى صميم الموضوع، أن تقذف دولًا بالقنابل بلا رحمة وباسم الديمقراطية وحرية الفكر. والموضوع الرئيسي في احتفال جمعية القلم لهذا العام هو العقل والاعتقاد. وفي الحرب ضد العراق لم يؤد القتل المستبد وعديم الرحمة لنحو مائة ألف من المدنيين إلى السلام، ولا إلى الديمقراطية. وعلى النقيض تمامًا، فإن ذلك أدى إلى إشعال الغضب القومي المضاد للغرب. وأصبحت الأحوال أكثر صعوبة بكثير بالنسبة للأقلية الصغيرة التي تناضل من أجل الديمقراطية والعلمانية في الشرق الأوسط. هذه الحرب الهمجية والوحشية هي عار على أمريكا والغرب. ومنظمات مثل جمعية القلم الدولية، وكتاب مثل هارولد بنتر وآرثر ميللر، هم فخر أمريكا والغرب.

٤٦ـ ممنوع الدخول

هذا الرجل يتجول متكاسلًا جدًّا في الشوارع ربما فقط يبدد الوقت انتظارًا لموعد، أو ربما يكون قد نزل من الأتوبيس في المحطة السابقة على المكان الذي يقصده لأنه لم تكن لديه حاجة للاستعجال، أو ربما هو فقط محب للاستطلاع يتفقد هذا الحي الذي لم يره أبدًا من قبل. وبينما كان هذا المتجول يطوف في الشوارع، تائه الفكر ولكنه مستمر في الاهتمام بما يحيط به، محدقًا في محلات المفروشات وواجهات الصيدليات والمقاهي المزدحمة والمجلات والصحف المعلقة بطول السور... يتصادف أن يقف أمام لوحة مكتوب عليها «ممنوع الدخول». إنها لا تهمه، هذه اللوحة؛ فهي ليست موجهة إليه، لأنها حتى إذا لم تكن هناك، فليس هذا الباب من النوع الذي يمكن أن يمثل له أهمية أو حتى جاذبية على الإطلاق. إنه مشغول بشئونه الخاصة يعيش في عالمه الخاص؛ وليست لديه رغبة في المرور عبر هذا الباب.

ولكن، مع ذلك، فقد ذكره هذا التحذير بأن التجوال بلا هدف له قيود. ربما لم يكن يبدو كذلك للوهلة الأولى؛ ولكن هذا الباب الذي كان من قبل لا يعني شيئًا بالنسبة له يمثل الآن تذكيرًا فجًّا بأن هناك حدودًا لا يستطيع خياله أن يتخطاها؛ إن العالم المتخيل الذي كان يتجول داخله بسعادة بالغة تكتنفه الآن بعض الظلال. ربما عليه فقط أن ينسى الأمر. ولكن لماذا كتبوا تلك اللوحة؟ إنه باب، رغم كل شيء، والأبواب مخصصة كي يدخل الناس منها. إذن فالإشعار هناك ليذكره بأنه، بينما يمر بعض الناس عبر هذا الباب، لا يستطيع آخرون ذلك. ومعنى ذلك أن لوحة «ممنوع الدخول» هي كذبة. وفي الواقع كان ينبغي أن تقول: «ليس كل من يريد أن يدخل مسموح له بذلك». وبإلماحها إلى أن ثمة أناسًا متميزين تحديدًا يمكنهم الدخول، فإن كل هؤلاء الذين لا يمتلكون تلك المميزات الأساسية ممنوعين، حتى لو كانت لديهم رغبة في الدخول. وفي الوقت نفسه فهي تضفي على أولئك الذين ليست لديهم رغبة في الدخول نفس مصير الذين يريدون.

وبعد أن تعقب الرجل السائر في الشارع هذا الخط من التفكير حتى نهايته المنطقية، لم يستطع إلا التساؤل حول من الآخرون الذين لا بد أنهم يرغبون في المرور عبر ذلك الباب، ووضعت اللوحة لإبقائهم بالخارج؟ ومن المسموح لهم بالدخول من ذلك الباب، على أي حال؟ وما الشيء الذي يجعلهم يعبرون؟ ما الذي يعطي بعض الناس هذا الامتياز ولا يعطيه لغيرهم؟ عند هذه النقطة ينبه المتجول نفسه إن الدخول ربما لا يعتمد على امتياز. ربما يكون هذا الباب مخصصًا لغير المتميزين من الناس الذين لا يرغبون أن ينظر آخرون بالداخل ويروا كم أن حياتهم بائسة. ولكن عندما تذكر المتجول الذي يخرج الآن من أحلام يقظته أن معظم الناس يزودون أبواب منازلهم بالمفاتيح لهذا السبب وحده، عاد إلى فكرة أن الباب يقدم طريقة خفية للحفاظ على الامتياز. بدلًا من الترتيب لتجهيز مفاتيح لكل الأفراد المسموح لهم بالدخول، والتي تمكنهم من إغلاق الباب بها عندما يغادرون قبل وضع المفتاح في الجيب مثل أي مواطن عادي، وكتب أصحاب الامتياز «ممنوع الدخول».

إذا كان صاحب أحلام اليقظة يستطيع أن يفكر في كل هذا وهو يخطو خطوتين إلى الأمام، إذن فلا بد أن هؤلاء الأشخاص قد اتبعوا نفس مسار التفكير عندما وضعوا هذه اللوحة على بابهم. وربما قال البعض «بدلًا من تعليق لوحة «ممنوع الدخول»، دعنا نحصل على مفاتيح مخصصة لنا جميعًا!» ولكن لا بد أن هؤلاء الذين يفضلون اللوحة قد أصروا على أن هذا الاختيار ليس واردًا. لماذا؟ لأن المشكلة كانت أكثر تعقيدًا من أن تحل بعدد قليل من المفاتيح. وربما لن يمتثل الكثيرون للوحة «ممنوع الدخول»، كثير من الناس الذين يعرفون أن هذه اللوحة ليست موجهة إليهم مجموعة أضخم بكثير من أن تستخدم مفاتيح. ستكون تلك هي النتيجة الأكثر منطقية. ذات يوم ما جلس الأشخاص الذين بالداخل لمناقشة الأمر فيما بينهم من في هذا الحشد يترك بالداخل ومن يبقى خارجًا؟ ربما قالوا: «هناك كثيرون جدًّا يدخلون من الخارج. فلنمنع دخول البعض! أيّ الناس علينا منعهم من الدخول؟» ثم قاموا بوضع ساق على ساق، ورشفوا من قهوتهم، وبدأوا يتناقشون حول أي من الخارجيين سوف يُسمح له بالدخول وأي منهم سوف يتم استبعاده. ولا بد أن هذه المناقشة قد أثارت اضطراب بعض من بالداخل. فربما سوف يتم طردهم أيضًا في ختام هذه المناقشة.

كان الرجل الواقف بالخارج ينظر إلى الباب قد شهد حالات توتر مثل هذه من قبل، لذلك يستطيع أن يتخيل الأشخاص الذين قاموا بتعليق اللوحة بالمسامير، ويمكنه أن يخمن كيف تسير المناقشة بينهم. ستكون في البداية تحت سيطرة هؤلاء القلقين الذين يرغبون في حماية ممتلكاتهم ومسراتهم وامتيازاتهم، ولكن لأن مثل هذا القلق مثير للضجر، فسرعان ما

سوف تتغير لغة الحوار. فالذين يسألون: «ماذا تعنون عندما تتحدثون عن ممتلكاتنا ومسراتنا وعاداتنا؟» ثم سيوجه السؤال إلى هؤلاء أنفسهم: «ماذا تعنون بكلمة نحن؟»، ويسبب هذا السؤال البسيط جدًّا اهتياجًا لحظيًّا. فقد اكتشف هؤلاء الأشخاص الآن مدى المتعة في التظاهر بأنهم لا يعرفون من يكونون. وسيكون هناك من يجدون المناقشة تضطرب، والذين ينبغي أن يعترضوا على أربعة أو خمسة أشخاص لحقوا بهم من الحشد الخارجي. وبقيادتهم تتحول المناقشة إلى لغز، إلى قضية تختص بالهوية. وهذا أمتع شيء في كل هذا. فهم جميعًا يستمتعون باكتشاف أساليب مبدعة لسرد الفضائل التي تضعهم بمعزل عن كل الآخرين، ولكن دون أن يقولوا ذلك بالفعل. ومن الممتع للغاية أن يبدأوا في التساؤل لماذا لم يعلقوا لوحة «ممنوع الدخول» قبل ذلك. وفي لحظة، أصبح الشارع على الجانب الآخر من الباب مكان تجمع لكل هؤلاء المناقضين لتلك الفضائل التي خصوا أنفسهم بها. ومع ذلك فهم الآن وقد حددوا أنفسهم، أصبح الناس الذين بالخارج هم نقيضهم. من الممكن حتى أن يقال إنهم قادرون فقط على تعريف أنفسهم بقول إنهم يكونون ما لا يكونه الناس الموجودون خارج بابهم. كثير من البلهاء الذين يمرون بالباب دون تفكير لا يدركون هذا. وقليل من الناس يشعرون أنهم مدينون بالفضل لهؤلاء البلهاء. ويفكرون أنها لن تكون فكرة سيئة إذا أخذوا بعضهم إلى الداخل. سوف تكون طريقة لتعليمهم كيف أصبحنا أناسًا على شاكلتنا، وربما عندما يصبحون مثلنا سوف نكون أقوى.

هذه هي النقطة التي سيدرك عندها بعض الناس أن اللوحة مقصود بها أن توجه انتباه البلهاء بالخارج إلى الامتيازات التي يتمتع بها من بالداخل. إن ما تفعله هذه اللوحة ـ ما تفعله في جائلنا ـ هو منح كل من يمر أمام الباب الشعور بأنه شخص خارجي؟ بعض الناس يمكن أن يشعروا بهذا حتى دون أن تكون لديهم رغبة في المرور عبر الباب. كل ما هم بحاجة إليه هو رؤية اللوحة.

وبينما بدأ جائلنا يشعر بأنه وقف أطول من الضروري أمام هذا الباب، بدأ في الوقت نفسه يدرك كيف أن اللوحة بشكل ما قسمت العالم إلى قسمين. فهناك هؤلاء الذين يستطيعون الدخول، وهؤلاء الذين لا يستطيعون. العالم مليء بالتقسيمات الشبيهة بذلك، وكثير من عابري السبيل لن يعطوا هذا التقسيم أية أهمية، ولكن تبقى حقيقة أن هناك بعض الناس يعطونها من الأهمية ما يكفي ليتحملوا عناء تعليق مثل تلك اللوحة على بابهم. عند هذه النقطة، يقرر المتجول، الذي خرج الآن من حلم يقظته، أن كل هذا الحديث عن الهوية هو في الحقيقة تباهٍ مخجل ومبالغة في تضخيم الذات. غضب هائل يتصاعد من أعماقه. من يكون

خلف هذا الباب من يمكن أن يكون؟ ولأول مرة يشعر بحافز للدخول. ولكن ماذا يمكن أن ينال من التصرف بطريقة تجعله لعبة في أيدي هؤلاء المغرورين؟ لأن الأمر لن يستغرق منه أكثر من ثانيتين أو ثلاث ليتنبأ بما سوف يدور في عقولهم. وفي نفس اللحظة، يخطر على باله أن فتح الباب لا بد أن يكون مسألة سهلة. شخصان أو ثلاثة يستطيعون أن يرفسوه بسهولة، أو يدفعوه بأكتافهم لينفتح. إن لم يكن هذا هو الحال لما علقوا اللوحة في الأساس. فإذا أراد أن يدخل، كل ما عليه هو أن يذهب لإحضار واحد أو اثنين من إخوته لمساعدته. ألم يكن قد قسم العالم بالفعل والفضل لهذه اللوحة وأصبح هو وكل هؤلاء الآخرين بالخارج يتقاسمون مصيرًا مشتركًا؟ لذلك بدأ الرجل الواقف خارج الباب في تصور العالم الجديد الذي يتجلى أمامه. وهو يمكنه إذا رغب أن يبحث عن كل هؤلاء الذين يقاسمونه المصير ويجرهم إلى مناقشة حول الشخصية. والآن أصبح مهمًا بالنسبة له أن يعرف من هو، وماذا هو. لا بد أن يرسخ هوية ترفض كل ذلك الذي يمثله أولئك المتغطرسون بالداخل.

وهكذا بدأ الجائل يفكر في فضائله الخاصة، ومسراته، وانتماءاته وعلاقاته، ويحولها الواحدة تلو الأخرى إلى أشياء لا بد أن يعلنها بفخر، ويدافع عنها. كان هذا الاحتفال بشخصيته شديد التعنت، حتى إنه بدأ يشعر على نحو مطرد بالغضب ضد أولئك الذين لا يمتلكون نفس الفضائل، هؤلاء الذين لا يشبهونه. في نفس اللحظة بدا له وكأن أولئك الذين بالداخل لا بد أنهم تنبأوا بهذا التحول في الأحداث. ولكنه ليس على وشك التخلي عن كل الخصائص التي تجعله على هذا النحو، لأن تلك هي الخطة التي يرسمونها بالضبط. هناك تحرك يستطيع القيام به تحرك ملهم ضدهم. قبل أن يشرع في القيام بهذا التحرك، وجهت له نصيحة بأن يسأل نفسه ما غايته. «هل هدفي هو الدخول؟» يسأل الرجل الذي كان قبل دقائق قليلة فقط يجوب الشوارع تائهًا في أفكاره. «أو هل هدفي أن أكتشف ما الخصائص التي أتقاسمها مع كل الآخرين غير المسموح لهم بالدخول؟» ولكنه لا يريد أن يزعج نفسه بأفكار باردة جدًا وتحليلية. إن ما يريده الآن أكثر من أي شيء آخر هو التنفيس عن الغضب الذي يشعر به يتصاعد من داخله. إذا هو فعل ذلك فلسوف يهدأ، ربما حتى ينسى اللوحة، ولكن لأنه لا يعرف طريقة ينفس بها عن غضبه فإنه يصبح أكثر تهيجًا. وبينما يزداد ألم الاستبعاد تدريجيًا، يغذي لهيب غضبه. وربما يأتي ألمه من الشعور بأنه ينتمي إلى نفس الطبقة التي ينتمي إليها كل الآخرين بالخارج، يتكون من نفس المادة، يتسم بنفس الروح. هناك شيء ما يقلل من شأن الإنسان في ذلك، وتلك حقيقة لا يرغب عقله ولا روحه في قبولها.

والآن أصبح الرجل الواقف خارج الباب محدقًا في اللوحة، مدركًا بوضوح أنه وقع في فخ،

سمح لنفسه أن يحط الباب من قدرها، ذلك الباب الذي لم يكن يعنيه في شيء منذ لحظات، عندما كان يتجول بسعادة بالغة في الشارع. وهو تقريبًا يشعر بإغراء للضحك على ضعفه، على السهولة التي بها يشعر بالإهانة. ولديه ما يكفي من روح الفكاهة لفعل ذلك، ولكنه لا يزال يشعر بأنه مجبر على إظهار أن هذه الإهانة الصغيرة وغير الضرورية، هذا الحظر المزعج، لا مبرر له. هؤلاء الذين علقوا لوحة «ممنوع الدخول» تلك هل كانوا يدركون عندما شرعوا في حراسة أمانهم، وامتيازهم وتفردهم، أن عملهم سوف يهين ويحقر ويزعج آخرين؟ قرر الرجل الذي ينظر إلى اللوحة الآن أن هؤلاء الذين علقوها لديهم هذا الهدف بالضبط في أذهانهم. وهو أن تُسبب للناس الذين مثله هذا النوع ذاته من الإزعاج الذي لحقهم من تعليق لوحة ممنوع الدخول على بابهم. وقد حققوا هدفهم؛ فهناك انزعاج متزايد على الجانب الآخر من الباب. ثم، في لحظة، إذا به يرى الصورة الأكبر، نعم، من الممكن أن الأشخاص الذين علقوا اللوحة لم يتوقعوا هذا الانزعاج، وأن كل ما كانوا يريدونه هو حماية أنفسهم، تمييز أنفسهم عن هؤلاء الموجودين بالخارج. ولكنهم لا بد كانوا يعرفون أن هذا سيسبب أسىً شديدًا وحزنًا عظيمًا للناس. وفي هذه الحالة فهناك نوع من القسوة المؤكدة في الموضوع برمته؛ هؤلاء الناس فكروا كثيرًا جدًّا في أنفسهم، ولم يلقوا بالًا إلى الانزعاج والبؤس الذي سوف ينتج عن أفعالهم.

وأهم من كل هذا، أنا أكره الناس الذين يفكرون فقط في أنفسهم، بهذا الأسلوب يفكر الرجل الذي لا يزال مضطربًا بسبب اللوحة. ويمكننا القول إن انزعاجه من اللوحة لم يكن بقدر انزعاجه من طبيعته الخاصة، ومن أشياء مخبأة في أعماق روحه. وإذا كنا قادرين على التوصل لهذه الفكرة، فهو أيضًا يستطيع، وربما هو يفعل ذلك في هذه اللحظة بعينها. ولكن هذا ليس نوعًا من التفكير الذي يتم التوصل إليه بسهولة لأنه يؤدي إلى التفكير في أن السبب في الانزعاج الذي تشعر به داخليًّا قد يكون من نقائصك وعيوبك الشخصية. أما الآن، فإن الرجل الواقف خارج الباب يفكر أن الأشخاص الذين علقوا اللوحة تنبأوا بأنها ستكون مهينة بما يكفي لإيقاف أي شخص مثله عند حده، وهذا يجعل الغضب داخله يتزايد قوة. ولكنه لا يزال يفكر بوضوح كافٍ يجعله يتبين أن غضبه ليس مبررًا تمامًا.

٤٧ ـ أين أوروبا؟

أسير بأحد شوارع باي أوغلو، أكثر الأحياء أوروبية في الجانب الأوروبي من إسطنبول، فإذا بي أصادف أحد بائعي الكتب المستعملة. أعرف هذا الشارع الضيق المتعرج، بدكاكين الإصلاح المتواضعة به، ومحاله الصغيرة لبيع الأثاث والمرايا، ومطاعمه المتواضعة. وهذا مكان جديد، لذا أدخله.

ما أجده في هذا المكان لا يشبه باعة الكتب المستعملة في إسطنبول العتيقة الذين يتعاملون في المخطوطات المغبرة بالإضافة إلى المواد الأخرى المطبوعة؛ ليست هناك أبراج من الكتب المتربة، ولا كتل ضخمة في انتظار تحديد أسعارها. كل شيء نظيف ومرتب بشكل جميل مثل محلات الأنتيكات التي بدأت تتكاثر في المنطقة؛ حتى إن الكتب قد تم تصنيفها. إذن هذا بائع كتب نادرة من النوع الذي بدأ يحل محل التجار القدامى في المنطقة. أحدق منفطر القلب في الأرفف، وما تحمله من كتب مجلدة تقف متراصة «انتباه» مثل جنود في جيش عصري منضبط.

في أحد الأركان ألحظ رفًّا طويلًا يحمل القانون الإغريقي. لا بد وأنه كان يخص أحد المحامين اليونانيين الذي مات أو رحل إلى أثينا منذ وقت طويل، وبما أنه لم يعد هناك الكثير من اليونانيين في المدينة يمكن أن يكونوا مهتمين بشراء كتب القانون القديمة هذه، فأظن أن بائع الكتب رأى أنه من المناسب أن يعرضها فوق أرففه الفارغة بسبب تجليدها الفخم. ألتقط هذه المجلدات وأربت عليها بعطف، متأثرًا ليس بتجليدها أو محتوياتها، بل بحقيقة أن أصحابها الأصليين لا بد وأنهم تتبعوا أصول أجدادهم في الماضي حتى الإمبراطورية البيزنطية؛ ثم ألاحظ الكتب الموضوعة بجوارها. يوجد هنا كل المجلدات الثمانية كاملة للمؤلف التاريخي البديع لألبرت سوريل «أوروبا والثورة الفرنسية» (L'Europe et la révolution française)، الذي نشرت آخر مجلداته في بدايات القرن العشرين. أصادف هذه المجموعة كثيرًا في محال الكتب المستعملة. وإذ اكتشف وثاقة صلتها بعصرنا، قام الروائي ناهد سري أوريك بترجمة

هذه المجلدات السميكة إلى التركية، ثم نشرت عن طريق وزارة التعليم القومي للجمهورية المتغربة السمة والثقافة. وأيًا كانت اللغة التي يتحدثون بها في بيوتهم أهي اليونانية أو الفرنسية أو التركية فقد قرأ هذا العمل عدد كبير من مثقفي إسطنبول، ولكن، وكما أعلم جيدًا، لم يقرأوها كما قد يقرؤها قارئ فرنسي، سعيًا للاتصال بذكرياته وماضيه الخاص، ولكن بالأحرى بحثًا بين صفحاتها عن بعض الشعور بمستقبلهم وبأحلامهم الأوروبية.

وبالنسبة لأناس مثلي، يعيشون تقريبًا على حافة أوروبا، وليس لنا من صحبة إلا كتبنا، تُصور أوروبا دائمًا كحلم، مشهد لما سوف يأتي: طيف أحيانًا نتطلع إليه وأحيانًا أخرى نخشاه؛ هدف نريد تحقيقه أو خطر نريد أن نتقيه، مستقبل، ولكنها لا تأتي أبدًا كذكرى.

كذلك أيضًا ذكرياتي عن الأشياء الأوروبية، لدرجة أنني قادر على تصويرها دراميًّا، لكنها ليست ذكريات بقدر ما هي من نسج خيال الحلم، ليس لديَّ ذاكرة حقيقية عن أوروبا. ما عندي هو الأحلام الأوروبية، وأوهام رجل عاش حياته في إسطنبول. عندما كنت في السابعة قضيت أحد مواسم الصيف في جنيف، حيث كان أبي يعمل مهندسًا. كان منزلنا قائمًا بين بيوت أخرى تعلو فوق بحيرة جنيف، وعندما سمعت أجراس الكنيسة لأول مرة لم أشعر بأنني داخل أوروبا، ولكن داخل عالم مسيحي. مثل الأتراك الذين يذهبون إلى أوروبا لإنفاق المال الذي كسبوه من تجارة التبغ، ومثل كثيرين آخرين يذهبون سعيًا وراء لجوء سياسي أو اقتصادي، مشيت أنا أيضًا في شوارع جنيف وأنا في حالة ذهول وإعجاب، وربما شعور من عدم الاعتياد على الحرية التامة، لكن ذكرياتي حول ما رأيته في فاترينات المحلات ودور السينما ووجوه الناس وشوارع المدينة هي ذكريات اللمحة الخاطفة الأولى لمستقبل خيالي. إن أوروبا، بالنسبة لأشخاص مثلي، ممتعة فقط كمشهد للمستقبل وكتهديد.

ولأني واحد من المثقفين الكثيرين على حافة أوروبا والمرتبطين إلى درجة الهاجس بهذا المستقبل، أستطيع أن أجده في تاريخ سوريل المعروض للبيع عند بائعي الكتب المستعملة في إسطنبول. عندما نشر دستويفسكي انطباعاته عن أوروبا في صحيفة روسية منذ مائة وثلاثين عامًا، سأل: «من ضمن الروس الذين يقرءون المجلات والصحف، من الذي لا يعرف عن أوروبا ضعف ما يعرفه عن روسيا؟» ثم أضاف، ببعض الغضب، وبعض السخرية: «الواقع أننا نعرف أوروبا أفضل عشر مرات، ولكني قلت «ضعف» حتى لا أجرح المشاعر». هذا الاهتمام المزعج بأوروبا بالنسبة لكثير من المثقفين الذين يعيشون في أطرافها هو تقليد يعود قرونًا في الماضي. وبالنسبة للبعض، كان نوعًا من التجاوز الذي اعتبره دستويفسكي جارحًا للمشاعر، بينما رآه آخرون عملية طبيعية متعذر اجتنابها. وقد أدى النزاع الذي نشأ بين هاتين

الطريقتين في فهم الموضوع إلى تعزيز نوع من الأدب أحيانًا يكون متجهمًا، وأحيانًا يكون فلسفيًا أو تهكميًا. وهذا الأدب هو الذي أشعر نحوه بأعظم ألفة وتقارب، وليس التقاليد العظيمة لآداب أوروبا وآسيا.

القاعدة الأولى لهذا التقليد هي أن كل شخص لا بد وأن يتخذ جانبًا. والنقاش حول أوروبا له تاريخ طويل في تركيا، وكان قد ازدهر في عام ١٩٩٦ بعد أن أصبح حزب رفاح الإسلامي جزءًا من الحكومة الائتلافية وتبدأ كل دورة جديدة بمحاولة لتحديد ورفض كل من صيغتي أوروبا: الحلم الجميل والكابوس. كل شخص، سواء كان ليبراليًّا أو إسلاميًّا أو اشتراكيًّا أو عضوًا بارزًا في المجتمع لديه ما يقوله في هذا الموضوع، وقد سمعت نصائح كثيرة جدًّا عن أيّ أوروبا التي ينبغي أن تكون محل مناقشة ـ أوروبا الإنسانية، أوروبا العنصرية، أوروبا الديمقراطية، أوروبا المسيحية، أوروبا التكنولوجية، أوروبا الثرية، أوروبا التي تحترم حقوق الإنسان ـ حتى إنني غالبًا ما أشعر مثل طفل أصابه الضجر من مناقشات مائدة العشاء حول الدين حتى إنه يتخلى عن كل إيمان بالله؛ كانت هناك أوقات تمنيت فيها نسيان كل شيء سمعته عن هذا الموضوع. ولكني، رغم ذلك، سوف أظل أحب أن أشارك عدة ذكريات مع قرائي الأوروبيين وأسرارًا قليلة عن الحياة الشخصية لأناس يعيشون على حافة أوروبا. وإليك أساليب قليلة نحاول بها نحن الذين نعيش في إسطنبول أن نؤكد بها أنفسنا الأوروبية:

تعبير كنت أسمعه منذ طفولتي بين عائلتي المتغربة المنتمية إلى الطبقة فوق المتوسطة «هكذا يفعلون في أوروبا»، إذا كانوا يضعون مسودة قانون جديد لصيد الأسماك، إذا كنت تختار ستائر جديدة لمنزلك، أو تدبر خطة شيطانية ضد أعدائك، انطق بهذه الكلمات الغامضة، وتستطيع أن تصل بأية مناقشة عن المنهج، أو اللون، أو الأسلوب، أو المحتوى... إلى نهاية مفاجئة.

أوروبا جنة جنسية. وفيما يتعلق بإسطنبول، هذا تخمين دقيق وجميل. وكما مع العديد من الرفقاء المولعين بالكتب، كانت رؤيتي الأولى لامرأة عارية صورة في مجلة مستوردة من أوروبا. وهذه بالتأكيد الذاكرة الأولى والأكثر إثارة للدهشة عن أوروبا.

«إذا رأى أوروبي هذا، ماذا سيكون رأيه؟» هذا يعبر عن كل من الخوف والرغبة. نحن جميعًا نخشى أنهم عندما يرون أننا لا نشبههم فسوف ينتقدوننا بعنف، وهذا هو السبب أننا نريد تعذيبًا أقل في السجون، أو على الأقل التعذيب الذي لا يترك أثرًا. أحيانًا نريد أن نستمتع بأن نريهم فقط كيف أننا مختلفون عنهم؛ مثلًا عندما نريد أن نقابل إرهابيًا إسلاميًا، أو عندما نريد أن يكون أول شخص يطلق النار على البابا... تركيًّا.

بعد أن يقول الناس: «الأوروبيون ذوو خلق دمث جدًّا ومهذبون وذوو ثقافة رفيعة ويتصفون بالأناقة»، غالبًا ما يضيفون «ولكنهم عندما لا يحصلون على ما يريدون...»، والمثال الذي يقدمونه يعكس درجة غضبهم القومي: «عندما وجد سائق التاكسي الذي أقلني في باريس أن البقشيش الذي أعطيته صغير جدًّا....» أو «ألا تعرف أنهم أيضًا شنوا الحروب الصليبية؟»

إن أوروبا التي تبرز في مثل كل تلك الأشكال هي مكان لكل شيء أو لا شيء. وبالنسبة لهؤلاء الذين مثلي يعيشون على حافتها ويستمرون في الاهتمام الهاجسي بها، فهي قبل كل شيء آخر حلم يغير وجهه وشخصيته دائمًا وأبدًا. وجيلي، والأجيال التي جاءت قبلنا، اعتقدوا غالبًا في هذا الحلم بحماس أكبر من الأوروبيين أنفسهم. وهذا قبل أن تصبح مفاوضات تركيا مع الاتحاد الأوروبي شديدة التوتر والاضطراب.

وحيث إنني عشت حياتي كلها على الشواطئ الأوروبية لإسطنبول أي في أوروبا ليس من الصعب بالنسبة لي أن أشعر بنفسي أوروبيًّا بالمعنى الجغرافي. ولكن في محال بيع الكتب في إسطنبول، مثل ذلك الذي استكشفته أثناء كتابتي هذا المقال، فإن الدليل الوحيد على هذه الهوية هو كتاب ألبرت سوريل المترجم إلى التركية في القرن الماضي. هل يحجم الناس الآن عن السؤال عن «قضية الشرق في القرن الثامن عشر» (la question d'Orient ou dix-huitième siecle) لأن هذا الكتاب نُشر بالحروف العربية، التي لا يستطيع أي منا قراءتها الآن، بسبب تبني تركيا الأبجدية اللاتينية في السنوات الأولى للجمهورية، من أجل أن تكون أكثر أوروبية؟ أو لأننا قد أصبحنا نرى أوروبا حتى الآن شديدة الإزعاج وإشكالية بأساليب لم يحلم بها أحد من قبل؟ لا أستطيع أن أحدد.

٤٨- دليلك لكي تكون متوسطيًا

كنا في بداية الستينيات، وكنت في التاسعة من عمري. وكان أبي يقود العائلة بأكملها أمي وأخي، وكل شخص من أنقرة إلى ميرسن بسيارة أوبل قديمة. وبعد سفر لعدة ساعات قيل لي إنه بعد فترة قصيرة سيكون باستطاعتي إلقاء أول نظرة على البحر المتوسط، وإنني لن أنساه أبدًا. وبينما كنا نمر بين القمم الأخيرة لجبال طوروس، ثبت عيني على الطريق الذي تقول خريطتنا إنه مستقر؛ وبينما كنت ألاحظه يتلوى كالثعبان وسط المرتفعات الصفراء، حدث الأمر: وقعت عيناي على مشهد البحر المتوسط، ولم أنسه أبدًا. ونحن نسميه في اللغة التركية «البحر الأبيض»، لكن ما رأيته كان أزرق، وكان بحرًا لم أر مثيله من قبل ربما لأنني كنت أتوقع أنه سيؤكد اسمه التركي. لقد تخيلت شيئًا ما تشوبه مسحة بياض: بحر خيالي، ربما، بحر مثل الصحراء يجعل الناس يرون سرابًا. في حين أن هذا البحر يبدو مألوفًا تمامًا. هب ذلك النسيم البحري المألوف علينا طوال الطريق إلى الجبال، مندفعًا عبر نافذة السيارة. كان المتوسط بحرًا، أدركت ذلك. وكان اسمه التركي هو ما خدعني وجعلني أظن أنه سيكون شيئًا لم أره أبدًا من قبل.

بعد سنوات، عندما قرأت كتابات المؤرخ الشهير فرناند برودل عن المتوسط، أدركت أن ذلك اللقاء مع البحر المتوسط لم يكن في الواقع اللقاء الأول بالنسبة لي. فقد تضمنت خريطة برودل، الدردنيل، وبحر مرمرة، والبوسفور، والبحر الأسود. فهو يرى أن تلك الكتل من المياه هي امتدادات للبحر المتوسط الكبير. ذلك أن برودل يرى أن المتوسط أصبح كذلك بفضل تاريخ مشترك وتجارة مشتركة ومناخ مشترك. والدليل في أشجار التين والزيتون التي تنمو على طول شواطئ البحر الأسود وبحر مرمرة والبوسفور.

أتذكر كيف أزعجني وشوشني هذا الخط المتسق من الأسباب ـ طوال تلك السنوات التي كنت أعيش خلالها في إسطنبول ـ أكنت في الحقيقة أعيش في المتوسط دون أن أعرف؟ كيف لم أكن أعلم أني كنت متوسطيًّا، أو حتى ماذا يعني أن أكون متوسطيًّا؟

ربما أفضل طريقة للانتماء إلى مدينة أو بلد أو بحر ألا يكون لديك معرفة مطلقًا بحدود المكان الذي تعيش فيه، وصورته، أو حتى وجوده. إن أفضل مواطن إسطنبولي هو الذي نسي أنه إسطنبولي. والمسلم الأكثر أصالة ليس لديه فكرة عما هو إسلامي أو ليس إسلاميًا. وعندما كان الأتراك لا يعرفون أنهم أتراك، كانوا أتراكًا خالصين! كانت تلك هي الطريقة الصحيحة للنظر إلى الأشياء، ولكنها بالنسبة لي لم تكن مؤثرة، لأنني كنت أحمل في ذهني صورة عن المتوسط، ولم تكن لها صلة بإسطنبول التي أعيش فيها. لم يكن ذلك فقط لأن إسطنبول كانت من وجهة نظري مكانًا أكثر إظلامًا، وأكثر تطرفًا نحو الشمال مما يمكن أن تتفق معه فكرة «المتوسطية»؛ ولكن أيضًا لأن المتوسطية تنتمي إلى شعوب تقع إلى الجنوب منا، في دول وثقافات مختلفة تمامًا عن دولنا وثقافاتنا. ويبدو لي الآن أن هذا الوهم، هذا التشويش، يعكس حماقة تركيا وشكوكها حول المتوسط.

وصل الأتراك العثمانيون الذين كانوا دائمي الحركة نحو الغرب إلى شواطئ البلقان الواقعة على البحر المتوسط في القرن الرابع عشر. وبعد أن تمكنوا من احتلال إسطنبول ودخلوا البحر الأسود، كانوا مدركين أن البحر المتوسط يمكن أن يستخدم في عمليات غزو أبعد. وعندما كانت الإمبراطورية العثمانية في ذروتها، بعد أن استولت على كل ما يسمى حاليا بالشرق الأوسط وأصبح ضمن ممتلكاتها، اكتسبت حق التفكير في البحر المتوسط كخطة بحرية شافية. وكما كانت كتبنا الدراسية في المرحلة الثانوية تتفاخر بأنه أصبح «بحرًا داخليًا»، يوحي التظاهر بالروح الحربية بمنطق أكثر بساطة من ذلك الذي يطرحه من يرغبون في رؤية المتوسط باعتباره مكانًا مختلفًا ثقافيًا. بالنسبة للعثمانيين كان المتوسط كينونة جغرافية: كتلة مياه، سلسلة من الطرق والمضايق والممرات. ولا بد أن أعترف أني أحب هذا التناول الهندسي الشامل، وأنني إلى حد ما ضحيته.

رغم ذلك كان هذا البحر الداخلي محفوفًا بالمخاطر، حيث كان موطنًا للسفن الحربية الشراعية الفينيسية والسفن المالطية والقراصنة والعواصف والكوارث مجهولة المصدر. وعندما بدأ الضباب ينقشع، لم يجد العثمانيون جنة دافئة ومشمسة، بل وجدوا أنفسهم أمام السفن، والبيارق، وخطر داهم للعدو الآخر. في بداية شبابي، عندما قرأت روايات عبد الله ضيا كوزان أوغلو المحبوبة للغاية، استطعت أن أرى أن بارباروس ودراجوت ومحاربي البحر الآخرين (وكلهم كانوا قد ولدوا مسيحيين)، لم ينظروا إلى المتوسط إلا كأرض للصيد.

فإذا كانت أرض الصيد هذه، منطقة الحرب تلك التي نسميها البحر المتوسط، إذا كان لها إغراء طبيعي مؤكد، فإن شكله العام، مكانه على الخريطة، هو الذي وهبه الغموض. البحر

الذي يمكن أن يرى فيه بحار كولريدج القديم صلة بالله، وبالجريمة، وبالعقاب، وبالموت، وبحلم الخلود، هذا البحر كان بالنسبة للعثمانيين بحرا يريدون الاستيلاء عليه. لم يكن اهتمامهم بالوحوش الأسطورية والحيوانات الغامضة التي يمكن أن تكون كامنة تحت السطح، وإنما بكائنات البحر الغريبة والمزعجة التي رأوها بأعينهم. عند النظر إليهم، كان المرء يرغب في الضحك، وتأليف القصص، كما فعل أوليا شلبي. نظر العثمانيون إلى المتوسط كدائرة معارف، شكل على الخريطة، مكان للزيارة. وبعيدًا عن الأساطير والوحوش وأسرار العالم المجهول، كانت هذه منطقة عسكرية، مكانًا لشن الحرب. لذلك فليس من المصادفة أنه بدا هكذا بالنسبة للأتراك والإيطاليين في القرن السابع عشر، عندما وقفوا في مواجهة حربية وأخذوا أسرى في رواياتي: «القلعة البيضاء».

وفكرة أن البحر المتوسط كينونة منفردة فكرة زائفة، وكذلك الشخصية المتوسطية المتفردة المستمدة منه هي أيضًا لا بد أن تكون مخترعة ومدروسة قبل أن تكون مكتشفة. ولكن هذا الحلم الخاص بالبحر المتوسط هذا الخيال الأدبي في المقام الأول جاء على وجه الحصر من الشمال. لقد كان كُتّاب شمال أوروبا، هم الذين عن طريقهم اكتشفت شعوب المتوسط أنهم متوسطيون. ولا تكمن أصول الطبيعة المتوسطية في هوميروس أو ابن خلدون، ولكن في المقيمين الطلاينة المؤقتين ورحلات جوته وستاندال في بلدان المتوسط، ولكي ينفتح المرء على الإمكانيات الأدبية والشهوانية للمتوسطي، ولاستكشاف الوعي المتوسطي، لا بد أن يشارك المرء ضجر شخصية مثل جوستاف فون أشينباخ بطل قصة «موت في فينيسيا» لتوماس مان. وقد استكشف بول باولز وتنيسي ويليامز وإيه إم فورستر، الطبيعة الجنسية لأهل المتوسط قبل وقت طويل من اكتشاف كتاب المتوسط لها اليوم. وقد احتضن كفافيس هذا الحلم بصورة أكثر اكتمالًا من أي شخص آخر، ولكنه إذ اعتبُر الآن شاعرًا متوسطيًّا في جوهره، فذلك لأن شاعرًا مثل كفافيس هو واحد من أبطال رباعية الإسكندرية للورنس داريل. لقد كان أمثال هؤلاء من الكُتّاب الشماليين هم الذين كشفوا لشعوب المتوسط أنهم متوسطيون، وأنهم مختلفون، وليسوا شماليين.

ولا توجد حتى الآن دولة متوسطية أو علم متوسطي، ولم يكن هناك إذلال أو جرائم قتل جماعي لهؤلاء الذين ليسوا متوسطيين، وهذا يسمح لنا أن ننظر إلى الهوية المتوسطية كلعبة أدبية بريئة.

وحتى أكثر المفكرين ذكاء، إذا كان يتحدث كثيرًا عن الثقافات والحضارات، فسوف يبدأ في إطلاق السفاسف والهراءات. وينبغي ألا ننسى أبدًا عندما نتحدث عن الهوية المتوسطية أن نضع في الاعتبار أن حب المغامرة هو مجرد نكتة.

لذلك، فإليك بعض القواعد الأساسية لهؤلاء الذين يرغبون في اكتساب الهوية المتوسطية:

١ ـ قم بتعزيز مشهد المتوسط كوجود موحد؛ لا بد أن يكون شيئًا طيبًا إذا فعلت مثل ذلك الأمر. وهذا سوف يعطي مدخلًا جديدًا للمكان الذي نحن جزء منه لهؤلاء الذين هم من بيننا ولا يستطيعون السفر إلى إسبانيا وفرنسا وإيطاليا بدون تأشيرة دخول.

٢ ـ أفضل تحديد لهوية المتوسط موجود في الكتب التي كتبها غير متوسطيين. لا تشكو من هذا، فقط حاول أن تصبح مثل المتوسطيين الذين يصفونهم وستحصل على هويتك.

٣ ـ إذا أراد كاتب أن يرى نفسه كمتوسطي، لا بد أن يتخلى عن هويات أخرى معينة. وعلى سبيل المثال، الكاتب الفرنسي الذي يرغب في أن يكون متوسطيًا لا بد أن يتخلى عن جزء من فرنسيته، وبنفس المنطق، رغبة كاتب يوناني في أن يكون متوسطيًّا لا بد أن يستتبعها تخليه عن هويتيه البلقانية والأوروبية.

٤ ـ بالنسبة لهؤلاء الذين يرغبون في أن يصبحوا أدباء متوسطيين حقيقيين، متى ما كتبت عنه، لا تقل «المتوسط»، قل «البحر» فقط، تحدث عن ثقافته وخصائصه دون تسميتها ودون استخدام كلمة «متوسط» على الإطلاق، لأن الطريقة الأفضل لتصبح متوسطيًّا هي ألا تتحدث أبدًا عنه.

٤٩. جواز سفري الأول ورحلات أوروبية أخرى

في عام ١٩٥٩، عندما كنت في السابعة من عمري، اختفى أبي في ظروف غامضة؛ وبعد عدة أسابيع، تسلمنا رسالة تقول إنه في باريس. كان يعيش في فندق رخيص في مونتبارناس، يملأ المذكرات التي سوف يتركها لي في نهاية حياته داخل حقيبة صغيرة. ومن وقت إلى آخر، عندما كان يجلس في مقهى دوم، كان يرى جان بول سارتر مارًّا بالشارع خارجها.

كانت جدتي في ذلك الوقت قد اعتادت إرسال مال إليه من إسطنبول. كان جدي رجل أعمال، وقد كون ثروة من مد خطوط السكك الحديدية. ولم ينجح أبي وأعمامي في تبديد ميراثهم بأكمله في ظل نظرات جدتي الشكسة، فلم تكن كل الشقق قد تم بيعها بعد. ولكن بعد خمسة وعشرين عامًا من وفاة زوجها، قررت جدتي أن المال يتناقص، وأوقفت إرسال نقود إلى ابنها المتشرد في باريس.

هذه هي الطريقة التي شارك بها أبي طابورًا طويلًا من المثقفين الأتراك حالة الإفلاس والبؤس التي كانوا يجوبون خلالها شوارع باريس على مدى قرن من الزمان. وعلى غرار جدي وأعمامي، كان أبي مهندس إنشاءات وصاحب عقل متميز في الرياضيات. وعندما نفدت نقوده بحث عن وظيفة عن طريق الإعلانات بالصحف، وعُين في شركة آي بي إم، وتم إرساله إلى مكتب الشركة في جنيف. وفي تلك الأيام كانت الحاسبات لا تزال يتم تشغيلها عن طريق الكروت المثقوبة، وكان ما يعرف عنها بشكل عام قليلًا. وتلك هي الطريقة التي أصبح بها أبي «الكاتب البوهيمي»، وواحدًا من أوائل العاملين الأتراك في أوروبا.

وسرعان ما لحقت به أمي بعد ذلك. تركتنا في منزل جدتنا المترف والمزدحم، وسافرت بالطائرة إلى جنيف. وكان على أخي الأكبر وأنا أن ننتظر حتى تُغلق المدارس في الصيف، وفي هذه الأثناء كان على كل منا الحصول على جواز سفر.

أتذكر أننا كان علينا أن نجلس في وضع التصوير، ولمدة طويلة جدًّا، نشعر بالارتباك بينما يعبث المصور تحت ستارة سوداء وراء أداة غريبة الشكل بثلاثة أرجل خشبية أضيفت إليها الأجزاء المكونة لآلة التصوير. ولكي ينطلق الضوء فوق الشريحة الزجاجية المعالجة كيميائيًّا، لا بد أن يفتح العدسة لجزء من الثانية بأناقة وبحركة معصم خفيفة وسريعة، ولكن قبل أن يفعل هذا لا بد أن ينظر إلينا أولًا ويقول «بيبيبس». ولأنني اكتشفت أن هذا المصور العجوز سخيف جدًّا، كانت صورة أول جواز سفر لي تظهرني وأنا أقرص وجنتي. يقول الجواز إن شعري الذي من المحتمل أنه لم يكن مهندمًا طوال السنة فيما عدا من أجل هذه الصورة كان لونه بنيًا كستنائيًا. لا بد أنني قلبت بين صفحات جواز السفر بسرعة شديدة جعلتني لا ألاحظ أنه أظهر لون عيني خطأ، وهي غلطة لم ألاحظها إلا عندما فتحت جواز السفر بعد ثلاثين عامًا. وعلمني ذلك أنه على نقيض ما كنت أعتقد، لم يكن جواز السفر وثيقة تثبت من نكون، ولكن ماذا يرى الناس الآخرون فينا.

وفي الطائرة، أثناء سفرنا إلى جنيف ومعنا جوازا سفرنا داخل جيوب ستراتنا الجديدة، كنا أخي وأنا تسيطر علينا حالة من الرعب. مالت بنا الطائرة وهي تستعد للهبوط، وأصبح هذا البلد الذي يسمى سويسرا بالنسبة لنا مكانًا كل شيء فيه، حتى السحب، تميل على منحدر شاهق يمتد إلى ما لا نهاية. أنهت الطائرة دورتها واعتدلت، ولا نزال أنا وأخي نضحك عندما نتذكر ارتياحنا لدى رؤيتنا أن هذا البلد الجديد كان مثل إسطنبول قائمًا على أرض مستوية.

كانت الشوارع في هذا البلد الجديد أكثر نظافة وأقل ازدحامًا. كانت هناك تنويعات أكثر في واجهات المحلات، وكانت هناك سيارات أكثر في الطرقات. ولم يكن المتسولون يمدون أيديهم خالية مثلما في إسطنبول، ولكنهم يقفون أسفل النافذة يعزفون الأوكورديون. وقبل أن نلقي إلى أحدهم بنقود، كانت أمي تغلفها في ورقة. كانت شقتنا «المفروشة» تبعد خمس دقائق سيرًا من الجسور الواقعة على نهر الرون عند الموقع الذي يتدفق فيه إلى بحيرة ليمان.

كانت تلك هي الطريقة التي جعلتني أربط بين الحياة في بلد آخر، والجلوس على موائد جلس عليها آخرون من قبل، واستخدام أكواب وأطباق سبق أن تناول غرباء عشاءهم فيها، والنوم في أسرة قد تراخت بعد سنوات من هدهدة نيام آخرين. بلد آخر يعني بلدًا يخص أناسًا آخرين. كان علينا أن نقبل أن تلك الأشياء التي نستخدمها لن تكون أبدًا ملكًا لنا، وأن هذا البلد القديم، هذه الأرض الأخرى، لن تكون أبدًا بلدنا. وكانت أمي التي تعلمت في مدرسة فرنسية بإسطنبول تجلسنا كل صباح طوال فترة الصيف إلى مائدة حجرة الطعام الخالية في محاولة لتعليمنا الفرنسية.

وبعد أن تم تسجيلنا في مدرسة ابتدائية حكومية، اكتشفنا أننا لم نتعلم شيئًا. كان أبوانا مخطئين عندما راودهما الأمل في أننا سوف نتعلم الفرنسية بمجرد الاستماع إلى معلم دونما انقطاع. وفي فترات الفسحة المدرسية، كنا أخي وأنا نتجول بين زحام الأطفال الذين يلعبون حتى يعثر كل منا على الآخر وتتشابك أيدينا. كانت هذه الأرض الأجنبية عبارة عن حديقة شاسعة لا نهاية لها، مليئة بالأطفال الذين يلعبون بابتهاج. كنا أخي وأنا نشاهد حديقة السعادة تلك بتلهف، ومن مسافة بُعْد.

ورغم أنه لم يكن يعرف الفرنسية، كان أخي متفوقًا في الفصل، كان الثالث عند العد التنازلي من الرقم الأخير. ولكن الشيء الذي جعلني بمعزل في هذه المدرسة التي لم أستطع فهم اللغة فيها، هو صمتي. فكما يمكن للمرء أن يرفض حلمًا لا يتحدث فيه أحد، رفضت أنا أن أذهب إلى المدرسة. وعندما استمر ذلك في مدن أخرى، ومدارس أخرى، تلك النزعة إلى الانسحاب داخل نفسي سوف تحميني من صعوبات الحياة، ولكنها أيضًا حرمتني من ثرائها. وفي إحدى العطلات الأسبوعية أخرج أبوانا أخي من المدرسة أيضًا، ووضعا جوازات السفر في أيدينا، وأرسلانا بعيدًا عن جنيف، وعدنا إلى جدتنا في إسطنبول.

لم أستخدم هذا الجواز أبدًا مرة أخرى رغم أنه كان يحمل عبارة «عضو المجلس الأوروبي»، أصبح تذكارًا لأول مغامرة أوروبية فاشلة أقوم بها، وكان هذا القرار العنيف بالتحول إلى داخل ذاتي سببًا في أن تمر أربع وعشرون سنة أخرى قبل أن أترك تركيا مرة أخرى. عندما كنت شابًا، كنت مليئًا بالإعجاب والتوق إلى التفكير في هؤلاء الذين لديهم جوازات سفر وسافروا إلى أوروبا وما وراءها، ولكن على الرغم من كل الفرص، ظللت على يقين بشكل مخيف أن قدري هو أن أجلس في أحد أركان إسطنبول وأكرس نفسي للكتب، التي كنت آمل أن تكملني كإنسان، وأشياء أخرى يمكن ذات يوم أن تصنع اسمي. في تلك الأيام كنت أعتقد أن المرء يمكن أن يفهم أوروبا بصورة أفضل بتأمل كتبها العظيمة.

في النهاية كانت الكتب هي التي دفعتني إلى التقدم للحصول على جواز سفر ثان. فبعد سنوات من الإغلاق على نفسي في غرفة، نجحت في تحويل نفسي إلى مؤلف. والآن هم يدعونني للسفر في جولة بألمانيا، حيث يوجد العديد من الأتراك اللاجئين سياسيًّا. وكان من المعتقد أنهم سوف يريدون سماعي أقرأ من كتبي، التي لم تكن قد ترجمت بعد إلى الألمانية. ورغم أنني تقدمت بطلب للحصول على جواز السفر، والأمل يراودني أنني سوف أتمكن من معرفة قراء أتراك في ألمانيا، فمن خلال رحلاتي أصبحت أعقد صلة بين الوثيقة ونوع من أزمة الهوية التي استمرت في السنوات التالية تبتلي كثيرين آخرين بأوجاع وأحزان الهوية.

القصة الأولى التي أريد أن أرويها عن الهوية هي أنه في منتصف أعوام ١٩٨٠، وما بعدها، عادت إليَّ تلك القطارات الألمانية المدهشة الدقيقة في مواعيدها، في أحلام متكررة، تتسارع من مدينة إلى مدينة مارة بغابات مظلمة وأبراج كنائس قروية بعيدة وأرصفة مسافرين تائهين في أفكارهم. وعند كل مكان تنتهي إليه الرحلة كنت أقابل مضيفًا تركيًّا، والذي كان يعتذر لنقص أي عدد من الأشياء التي لم ألحظ نقصها، وأثناء مرافقتي في جولة بالمدينة كان يخبرني بما كان متوقعًا في الندوة في المساء.

أتذكر تلك الندوات مع شعور بالاعتزاز؛ كان يشهدها لاجئون سياسيون وعائلاتهم، ومعلمون وشباب نصف أتراك ونصف ألمان، أناس كانوا يرغبون في معرفة المزيد عن الحياة الثقافية في تركيا وفي كل اجتماع كان هناك عدد قليل من العمال الأتراك، وقليل من الألمان الذين قرروا أن توجيه الاهتمام لأشياء تركية سوف يكون أمرًا طيبًا.

في كل ندوة، في كل مدينة، كان المشهد كثيرًا ما يتكرر، بنفس الطريقة تقريبًا: بعد أن أقرأ من كتابي، قد يرفع شاب غاضب يده ليجذب الانتباه، وبعد ذلك يصب عليَّ كومة من الازدراء لأني تجرأت على كتابة كتب تتحدث بحيوية عن الجمال المجرد، بينما لا يزال هناك اضطهاد وتعذيب في تركيا، ورغم أني رفضت مثل هذه الكلمات القاسية، فإنها قد أيقظت داخلي شعورًا بالذنب. وبعد هذا الشاب الغاضب تقوم امرأة وهي تشتعل بالرغبة في حمايتي، ولا بد أن يكون سؤالها يختص بالتماثلات في كتبي أو شيء آخر مشابه. وسرعان ما تتبع هذا أسئلة عريضة حول آمالي فيما يتعلق بتركيا والسياسة والمستقبل ومعنى الحياة نفسها وتلك الأسئلة أجيب عنها كما يفعل كاتب شاب متلهف. وأحيانًا يدلي أحدهم بحديث طويل محمل بالمصطلحات السياسية، رغم أن القصد هنا لم يكن لومي ولكن توجيه الخطاب إلى آخرين في جمهور المستمعين، وفيما بعد يخبرني مديرو الجمعية التي وجهت إليَّ الدعوة للحضور عن الحزب اليساري الذي ينتمي إليه هذا الخطيب على وجه الخصوص؛ ويواصلون شرح المعاني التي قصد بها أعضاء في مجموعات صغيرة أخرى منشقة. ومن إثارة الشباب الذين سيطلبون مني أن أشاركهم أسرار نجاحي، أصبح واضحًا لي أن الشباب التركي في ألمانيا أقل خجلًا من نظرائهم في تركيا بالنسبة لسعيهم إلى تحقيق طموحات في الحياة. ثم فجأة قد يسأل شخص سؤالًا يكون مستمدًا من أحلامهم الخاصة المحطمة «ما رأيك في أتراك ألمانيا؟» أو سؤالًا آخر يمس أحلامي أنا «لماذا لا تكتب المزيد عن الحب؟» وبينما يبدأ الثمانون أو التسعون شخصًا الموجودون بالقاعة في ضحك خافت وتبادل الابتسام، أتبين أني كنت أتحدث إلى مجموعة يعرف كل منهم الآخر، إن لم يكن بصورة حميمة، فمن مسافة ما. وبينما تحولت الندوة تدريجيًّا إلى جو حميم وختام ودي، يثني عليّ بشدة

رجل كهل، ربما مدرس قارب على الاعتزال، ثم يلقي نظرة عتاب على الشباب نصف التركي ونصف الألماني الذين يضحكون ويبتسمون في الصف الخلفي؛ ولصالحهم يستمر لإلقاء خطبة قومية فخورة، ولكن متشائمة، حول وجود كتاب متميزين في تركيا وطنهم الأم ولماذا كان من المهم أن يقرأوا لهم ويطلعوا بأنفسهم على ثقافتهم، وهي الكلمات الحلوة التي لن يكون لها من تأثير سوى جعل الشباب يضحكون أكثر قليلًا.

هذه المحادثات عن الهوية والأسئلة التي لا تنتهي عن القومية، أضافت فقط إلى الجو العائلي. وعندما انتهت الندوة، يأخذني المنظمون مع عشرة أو خمس عشرة آخرين لتناول العشاء بالخارج. عادة يكون مطعمًا تركيًّا. وحتى إذا لم يكن، فإن الأسئلة التي توجه إليَّ على المائدة، والنكات التي يبدأ الآخرون تبادلها فيما بينهم، والموضوعات التي يفتحونها، سرعان ما تعطيني انطباعًا أنني ما أزال في تركيا، ولأنني أهتم بمناقشة الأدب أكثر من اهتمامي بالتحدث عن تركيا، فإن ذلك يصيبني بالكآبة. ما أدركته فيما بعد أنه حتى عندما يبدو أننا نناقش الأدب، كنا في الحقيقة نناقش تركيا. كانت الموضوعات الأدبية والكتب والروايات ببساطة ذرائع للاقتراب من، أو تجنب، الحيرة المزعجة في النفس التي تنبع منها الأحزان في أعماقنا.

وخلال تلك الرحلات، وكل الرحلات الأخرى التي قمت بها فيما بعد، عندما أصبحت كتبي معروفة أكثر بالألمانية. كنت أنظر إلى الناس الذين جاءوا ليستمعوا لقراءتي، ويخيل إليَّ أنني أستطيع أن أرى في وجوههم حيرة دائمة، وانشغالًا بأسئلة حول الانتماء إلى الهوية التركية أو الألمانية. ولأن كتبي كانت إلى حد ما حول التناقض بين الشرق والغرب، ولأنني كنت كاتبًا من النوع الذي يستكشف أنواع الحيرة والتردد التي تنشأ في ظلها مثل تلك التناقضات، في التعبيرات المجازية، أدهشتهم، افترض جمهور المستمعين أني لا بد أن أكون خبيرًا بقضايا الهوية وأشعر بنفس الحيرة التي يشعرون بها أمام تلك المناطق المظلمة، ولكن الحقيقة أني لم أكن كذلك. وبعد محاولة تستمر ساعة لسحبي إلى الكلام بحرية، تراجعوا في صمت إلى العالم الخفي لأتراك ألمانيا، في مناقشات لا تنتهي عن إلى أية درجة هم ألمان أو أتراك، بدأت في الشعور بالوحدة بسبب كوني مجرد تركي ولست تركيًّا ألمانيًّا، وعندئذ بدأت أرى التعاسة في المكان بطريقتي الخاصة.

أكانت هذه تعاسة أم كانت مصدر ثراء؟ لا أستطيع أن أحسم ذلك. مهما كانت هذه المناقشات تتسم بالتعاطف أو الصدق، ومهما كان الضوء الذي تلقيه على الأحلام والمخاوف المستمدة من قلقنا وأشواقنا، فإنها كانت تترك لديّ شعورًا باليأس والتفكير بأن الحياة ليس لها معنى.

دعني أوضح هذه النقطة بطريقتي المفضلة في القياس. فبينما كنت جالسًا حول تلك الموائد، أستمع إلى الحديث الذي يشتد حرارة والليل يتقدم ببطء، لاحظت أن هناك اختلافات كمية في درجات التركية أو الألمانية والتي طالب كل رفقائي على المائدة الأتراك الألمان أن أتبناها. من بين ذلك، دعنا نحدد رقم ١٠ لهؤلاء الذين يعتقدون أنه من المهم أن يصبحوا ألمانًا بصورة تامة (إذا كان مثل ذلك ممكنًا حقًّا؛ على أي حال، فهذا الشخص من النوع الذي يجفل من أية ذكريات عن تركيا، وأحيانًا حتى يدعو نفسه ألمانيًّا). ولمن ليست لديهم نية في التفكير في أي تخفيف لتركيتهم، دعنا نحدد الرقم ١ (هذا النوع من الأشخاص فخور بأنه يعيش مثل الأتراك، حتى وهو في ألمانيا). وبين هؤلاء الذين كانوا حول المائدة من وجدوا أنفسهم بين الطرفين، وهؤلاء عدة تنويعات. البعض يحلم بالعودة ذات يوم إلى تركيا إلى الأبد، ولكن مع قضاء إجازاتهم في إيطاليا، ورفض آخرون أن يصوموا خلال شهر رمضان، ولكنهم لا يزالون يشاهدون التليفزيون التركي كل ليلة، بينما قليلون أصبحوا أكثر ابتعادًا عن أصدقائهم الأتراك، رغم أنهم يشعرون بالاستياء العميق من الألمان. وعندما فكرت في الاختيارات (أو بالأحرى، الأصوات) والتي قام بها هؤلاء الأشخاص، كان من الواضح لي أن ما يستتر خلف كل ذلك هو مخاوف من المهانة، ورغبات لم تتحقق، وألم، وشعور بالعزلة.

ولكن أكثر ما أدهشني وجعلني أشعر وكأني أشاهد نفس المشهد الغامض يتكرر مرارًا وتكرارًا ولا يهم أين يمكن أن يجد الأشخاص الجالسون على مائدتي أنفسهم على مقياسي - أكثر ما أدهشني كانت الثقة المطلقة والمتعصبة التي يدافع بها كل شخص عن صواب درجته الخاصة ويرفض كل الدرجات الأخرى. فبالنسبة لشخص على درجة ٥ من المقياس، لم يكن يكفي أن يعتقد أن سبيله الوحيد أن يكون ألمانيًّا وتركيًّا معًا، كان يوجه اتهامًا لكل من في درجة ٤ بأنهم أغبياء ومتخلفون، وكل الذين في الدرجة ٧ والدرجة ٨ بأنهم منقطعون عن هوياتهم الحقيقية. وفيما بعد في المساء، أصبح لا يكفي اعتبار كل منهم لدرجته النسبية الخاصة بالتركية أو الألمانية هي أفضل وسيلة ممكنة، بل كانوا يعلنون بلهجات نارية نوعًا من الإيمان بها يصل من التقديس إلى درجة لا يمكن معها أن يتسلل إليه الارتياب.

وهذا يذكرني بالجملة المشهورة التي بدأ بها تولستوي رواية أنا كارنينا، والتي تعني أن كل العائلات السعيدة متشابهة، ولكن العائلات غير السعيدة كل منها غير سعيدة بطريقتها الخاصة. وينطبق نفس الشيء على القومية وهواجس القومية. القوميون السعداء الذين يعبرون عن حبهم للأعلام أو يحتفلون بالانتصارات في مباريات كرة القدم والمنافسات الدولية هؤلاء القوميون متشابهون في العالم كله. وعندما لا يكون الخلاف القومي سببًا للاحتفال تظهر

تنوعات رهيبة. ونفس الشيء بالنسبة لجوازات سفرنا، التي تجلب لنا أحيانًا الفرح، وأحيانًا الحزن. أما بالنسبة للطرق البائسة التي تجعلنا بها هذه الوثائق محل سؤال عن هويتنا، فليس ثمة طريقتين متشابهتين.

كان وقوفنا في فناء تلك المدرسة في جنيف في عام ١٩٥٩ متشابكي الأيدي نشاهد بشيء من الحسد الأطفال الآخرين يضحكون ويلعبون هو سبب إعادتنا أنا وأخي إلى تركيا مع جوازات سفرنا. وفي السنوات التالية، استقر مئات الآلاف من الأطفال في ألمانيا بجوازات سفر أو بدون، وقد قدر لهم الغرق في حالة من الاكتئاب أكثر عمقًا. وبعد عشرة أو خمسة عشر عامًا من لقائي الأول بهم، فإن هؤلاء الناس أنفسهم سوف يحاولون الآن تخفيف بؤسهم بالجوازات الألمانية، التي لا بد أنها منحت لهم الآن - ربما يكون شيئًا طيبًا أن نعرف أن جواز السفر وهو وثيقة تسجل كيف نجعل الآخرين ينظرون إلينا كقالب واحد ويحكمون علينا - يمكن أن يخفف من أحزاننا، ولو قليلًا. ولكن جوازات سفرنا التي هي جميعًا متشابهة، لا ينبغي أن تعمينا عن حقيقة أن كل فرد لديه متاعبه الخاصة المتعلقة بالهوية، ورغباته الخاصة، وأحزانه الخاصة.

٥٠- أندريه جيد

عندما كنت في الثامنة، أعطتني أمي مفكرة لها قفل ومفتاح. كنت أعتز بهذه المفكرة كثيرًا. ولم تكن هذه المفكرة الجميلة من المنتجات المستوردة، بل كانت صناعة تركية، كانت مثيرة للإعجاب والاهتمام بها في داخلها، وفي حد ذاتها. وحتى أعطتني أمي هذه المفكرة الخضراء الأنيقة، لم يكن يخطر على بالي أن يكون لديّ دفتر مذكرات خاص أسجل فيه أفكاري الشخصية، أو أستطيع إغلاقه والاحتفاظ بالمفتاح أول مفتاح أمتلكه على الإطلاق في جيبي. كان ذلك يعني ضمنيًّا أنني أستطيع أن أنتج، وأمتلك، نصًّا سريًّا. إذن هو في الواقع عالم شديد الخصوصية؛ فقد جعل فكرة الكتابة أكثر إغراءً، ومن ثم شجعني على الكتابة. وحتى ذلك الوقت، لم يكن قد خطر ببالي أن الكتابة كانت شيئًا نفعله في حالة خصوصية. فالناس يكتبون للصحف والكتب ومن أجل النشر، أو هكذا كنت أعتقد. وبدا وكأن مفكرتي ذات القفل تهمس لي: افتحني واكتب شيئًا، ولكن لا تدع أي شخص آخر يراه.

في العالم الإسلامي لا توجد عادة كتابة المذكرات، كما يحب المؤرخون أن يذكرونا أحيانًا. ولا أحد آخر يعير الأمر اهتمامًا كبيرًا. يرى المؤرخون الذين ينطلقون من فكرة المركزية الأوروبية ذلك كأحد مواطن الضعف، يعكس محدودية المجال الشخصي، ويوحي بأن الضغوط الاجتماعية ثقيلة الوطأة على التعبير الفردي.

ولكن ربما كانت اليوميات موجودة في أجزاء كثيرة من العالم الإسلامي، دون تأثير من النفوذ الغربي، حيث تشير بعض النصوص والتعليقات المنشورة إلى ذلك. كان المؤلفون في العالم الإسلامي يحتفظون بهذه اليوميات كنوع من المذكرات التي قد يلجئون إليها للمساعدة. ربما لم يكونوا يكتبون هذه اليوميات من أجل أن تقرأها الأجيال القادمة، وحيث إنه لم يكن هناك تقليد لنشر المذكرات أو التعليق عليها، فلا بد أن يكون معظمها قد تم تدميره فيما بعد، إما عمدًا، أو مصادفة. ولأول وهلة، تبدو فكرة نشر المذكرات أو حتى

عرضها على آخرين نوعًا من التعريض الساخر بالخصوصية الكامنة في فكرة المذكرات في حد ذاتها. وتوحي فكرة الاحتفاظ بالمذكرات من أجل نشرها بنوع من التصنع الواعي والخصوصية الزائفة. ومن ناحية أخرى، فهي توسع من مفهوم المجال الشخصي، وبذلك تعزِّز قدرة الكُتّاب والناشرين. وكان أندريه جيد من بين أوائل من استثمروا الإمكانيات التي تتيحها كتابة المذكرات.

في عام ١٩٤٧، بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة، منح جيد جائزة نوبل للآداب، ولم يكن القرار مفاجأة، كان جيد البالغ ثمانية وسبعين عامًا في قمة شهرته، ويعتبر أعظم كاتب فرنسي على قيد الحياة في وقت كانت فرنسا لا يزال يُنظر إليها باعتبارها مركز الأدب العالمي. لم يكن جيد يخشى التعبير عن رأيه بصراحة، وتبني قضايا سياسية بحماس بالغ، ثم التخلي عنها بنفس الحماس. وكان إصراره المتعاطف على الأهمية المحورية «لتميز الجنس البشري بالإخلاص» قد ساهم في اكتسابه للكثير من الأعداء والمعجبين.

أعجب كثيرون من المثقفين الأتراك بجيد، وخاصة أولئك الذين كانوا ينظرون إلى باريس باحترام وتلهف. وكان أكثر هؤلاء شهرة أحمد حمدي تانبينار، الذي كتب مقالًا لصحيفة «الجمهورية» (Cumhuriyet)، ذات النزعة التغريبية، عندما حصل جيد على جائزة نوبل. وأعرف أن العديد منكم لم يسمعوا عن تانبينار، لذلك أحب أن أضيف كلمات قليلة عنه قبل أن أقرأ لكم مقتطفًا من هذا المقال.

كان تانبينار شاعرًا وكاتب مقال وروائيًّا، وكان يصغر جيد بثلاثين عامًا، واليوم ينظر إلى أعماله باعتبارها من كلاسيكيات الأدب التركي الحديث. وكان يلقى اهتمامًا من قبل اليساريين والتحديثيين والمنادين بالتغريب، ويلقى نفس القدر من الاهتمام من قبل المحافظين والتقليديين والقوميين، كان الجميع يدافعون عن تانبينار باعتباره واحدًا منهم. وكان شعر تانبينار متأثرًا بفاليري، ورواياته متأثرة بدستويفسكي، ومقالاته مستلهمة من منطق جيد ودعوته لعدم الكبت. ولكن ما جعل تانبينار محبوبًا لدى القراء الأتراك، وخاصة المثقفين والذي جعل أعماله لا غنى عنها في أعينهم لم يكن استلهامه للأدب الفرنسي، ولكن لأنه كان شديد الارتباط بنفس القدر بالثقافة العثمانية، وفي المقام الأول: شعرها وموسيقاها؛ وكما كان مشغولًا بالوقار الهادئ لثقافة ما قبل العصر الحديث، كان مشغولًا أيضًا بالنزعة نحو العصرية الأوروبية، وكان هذا سببًا في نوع من التوتر الساحر الذي ميَّز تانبينار مع بعض الشعور بالذنب. ومن هذه الناحية، يذكرنا بكاتب آخر غير أوروبي، هو جونيتشيرو تانيزاكي، الذي كان أيضًا يشعر بالتوتر القائم بين تقاليد بلاده والغرب كمصدر للشعور بالمرارة. ولكن على عكس تانيزاكي،

لم يستمد تانبينار أية متعة من العنف أو المعاناة، وخطيئة المعاناة التي يولدها هذا التوتر، مفضلًا استكشاف مشاعر الأسى والحزن لدى شعب ممزق بين عالمين.

وسوف أقتبس الآن من مقال تانبينار، الذي نشر في صحيفة الجمهورية التركية منذ خمسين عامًا:

> «من بين الأخبار التي وردت إلينا من خارج الوطن منذ نهاية الحرب، لم أجد ما يبهجني أكثر من الإعلان عن فوز أندريه جيد بجائزة نوبل. هذه اللمحة الكريمة، هذه الجائزة المستحقة تمامًا، قد هدأت من مخاوفنا: لأنها أثبتت لنا أن أوروبا لا تزال صامدة.
>
> فرغم أن نوبات الكوارث عاثت فيها خرابًا، ورغم أن أراضيها دمرت، ورغم أن شعوبها المحطمة استمرت في انتظار السلام الذي راوغهم طويلًا، ورغم أن ثمانية من عواصمها لا تزال ترزح تحت الاحتلال، ورغم أن فرنسا وإيطاليا لا تزالان مشتبكتين في صراع أهلي، لا تزال أوروبا صامدة.
>
> ولأن أندريه جيد واحد من هؤلاء البشر النادرين الذين يمكن لاسم الواحد منهم فقط أن يستحضر في الأذهان الحضارة في أروع صورها.
>
> خلال سنوات الحرب كان هناك رجلان كثيرًا ما يخطران على بالي. في أوروبا المقهورة والبائسة، في ذلك الظلام اليائس الذي ينم عن مستقبل لايمكن لأحد أن يتنبأ به، كان هذان هما نجما خلاصي: الأول هو جيد، ولم تكن لديّ أية فكرة أين هو في تلك الحرب والثاني كان فاليري، الذي سمعت أنه يعيش في باريس بدون نبيذ، بدون سجائر، وحتى بدون خبز».

استمر تانبينار في المقارنة بين فاليري وجيد، مختتمًا بقوله: «هذان الصديقان وحدهما كانا يبقيان أوروبا حية في أنقى صورها وأوسع معانيها. بإعادة إنتاج قصص قديمة، وإعادة ترسيخ قيمتها، أنقذا تلك الثقافة التي كانت جوهر الإنسانية من مخالب المعتدي... وأعطيا هذه الثقافة شكلها الإنساني».

عندما قرأت هذه المقالة لأول مرة منذ سنوات عديدة، أتذكر أنني وجدتها «أوروبية» بصورة جوهرية، بل ورأيت أنها أيضًا متكلفة إلى حد ما. وما رأيته شديد التكلف، بل والقسوة، كان ما أولاه من اهتمام لافتقار كاتب واحد إلى النبيذ والسجائر بينما مات الملايين، وفقد ملايين آخرون عائلاتهم وبيوتهم وبلادهم. أما ما أعجبني ورأيته أوروبيًّا، فلم يكن أن جيد هو تمثيل لأوروبا، ولكن أن كاتبًا يمكن أن يُفرد من بين الزحام أن تانبينار استطاع أن يرى أن هذا الكاتب يمثل «الشكل الإنساني» لثقافة بأسرها، وأنه استطاع أن يعجب به ويقلق على أحواله أثناء الحرب.

ويوميات جيد الشهيرة التي صب فيها كل أفكاره الممتلئة بحيوية كاتب، تتيح لنا مدخلًا سهلًا إلى عالمه المنفرد، لنشاركه مخاوفه وشكوكه وأفكاره الشاردة. وهذه المذكرات التي تسجل أشد أفكاره خصوصية وشخصية، أعطاها جيد لناشره ونشرت وهو لا يزال على قيد الحياة، ورغم أنها قد لا تكون أشهر المذكرات في العصر الحديث، إلا أنها نالت الكثير من الاعتبار. وتحوي مجلداتها الأولى بعض التعليقات الغاضبة والساخرة حول تركيا، التي زارها في عام ١٩١٤، بعد حرب البلقان.

يصف جيد في البداية لقاءه مع شاب تركي في القطار المتجه إلى إسطنبول. كان هذا الشاب ابن باشا، درس الفن في لوزان لستة أشهر، وكان في ذلك الوقت عائدًا إلى إسطنبول، حاملًا رواية زولا الشهيرة نانا، وقد دسها تحت ذراعه. وإذ وجده جيد سطحيًّا ومدعيًا، جعله هدفًا لسخريته.

وعندما يصل إلى إسطنبول، سرعان ما يعترض عليها، حيث يجدها كريهة تمامًا مثل فينيسيا. كل شيء هنا جاء من مكان آخر، تم جلبه بالمال أو بالقوة. والشيء الوحيد الذي رآه مجلبة للبهجة في إسطنبول هو الرحيل عنها.

كتب في مذكراته: «لا شيء ينبثق من التربة نفسها، لا شيء ينتمي إلى البلد ليؤكد الزبد السميك الذي صنعه الاحتكاك والصراع بين كل تلك الأعراق، والتواريخ، والمعتقدات، والحضارات».. ثم يغيِّر الموضوع: «الزي التركي هو أقبح ما يمكن أن تتخيله، وهذا الجنس، إذا أردت الحق، يستحق هذا الزي».

ويستمر ليعلن بصدق مرتفع الصوت عن فكرة شارك فيها العديد من الرحالة قبله، رغم أن معظمهم فضلوا الاحتفاظ بها لأنفسهم: «لا أستطيع تسليم قلبي لأجمل مناظر طبيعية في العالم، ما لم أستطع أن أحب الناس الذين يسكنون فيها».

ورغبته عظيمة في أن يكون صادقًا في رأيه الأمين الذي ينكر البلد الذي يزوره، كتب يقول: «إن القيمة الحقيقية لما تعلمته من هذه الرحلة تعود في قسم منها إلى اشمئزازي من البلد. إنني مسرور ألا أشعر بمزيد من الإعجاب به».

أثنت الأكاديمية السويدية على كتابات جيد بوصفها «شكلًا حقيقيًّا من أشكال الحب العميق، والذي أصبح منذ مونتانيي وروسو ضرورة في الأدب الفرنسي». ودفعه شغفه بالتسجيل الصادق لأفكاره وانطباعاته لأن يقول شيئًا آخر لم يملك غيره شجاعة التعبير عنه. وهذا ما قاله عن أوروبا بعد عودته من تركيا:

«لوقت طويل كنت أعتقد أن هناك أكثر من حضارة، وأكثر من ثقافة، يمكن أن تستحق حبنا وحماسنا.... الآن أعلم أن حضارتنا الغربية (كنت على وشك أن أقول الفرنسية) ليست فقط أجمل الحضارات جميعًا؛ إنني أعتقد وأعرف أنها الوحيدة».

يمكن لكلمات جيد أن تجعله يكسب جائزة لعدم الأمانة السياسية في إحدى الجامعات الأمريكية، موضحة أن الحب المتقد للحقيقة لا يؤدي دائمًا إلى الاستقامة السياسية.

ولكن هدفي هنا ليس التركيز على أمانة جيد المروعة، أو عنصريته الفجة. فأنا أحب جيد عمله، وحياته، وقيمته بقدر ما كان تانبينار يحبه. كانت كتبه محبوبة كثيرًا في تركيا عندما كنت صغيرًا. وكان أبي يحتفظ بها جميعًا في مكتبته، وكان جيد يمثل لي نفس الأهمية التي كان يمثلها للأجيال السابقة.

أعرف أن أفضل وسيلة تمكنني من الإحاطة بأوروبا كمفهوم هي أن أتناولها وفي ذهني تفكيران متناقضان: الأول، كراهية جيد للحضارات الأخرى، لحضارتي. والثاني، الإعجاب العظيم الذي شعر به تانبينار نحو جيد، ومن خلاله نحو كل أوروبا. ولن أتمكن من التعبير عما تعنيه أوروبا بالنسبة لي إلا بدمج الاحتقار بالإعجاب، والكراهية بالحب، والاشمئزاز بالجاذبية.

ورغم أن تانبينار اختتم مقاله بالثناء على «فكر جيد النقي» و«إحساسه بالعدالة»، فقد أشار في وقت سابق إلى أنه يدرك السطور الجارحة في المذكرات. ولكنه بتواضع يمكن تبريره لن يخوض في التفاصيل. ومن الواضح أن يحيى كمال، معلم تانبينار وأستاذه، وأحد أعظم الشعراء الأتراك في القرن العشرين، قرأ أيضًا وصف جيد لزيارته إلى تركيا، ويتضح هذا من رسالة كتبها إلى أ. ش. هيسار، نشرت بعد وفاته. وفي هذه الرسالة وصف ملاحظات جيد بقوله: «مذكرات رحلة تسرد سبابًا للشخصية التركية بأشد أنواع القدح إيذاء». ويستمر يشكو من أنه «بين كل الكتابات المشوهة للسمعة التي كتبت ضدنا على الإطلاق، كانت هذه أكثرها سُمية وضغينة... كانت قراءتها تحطم أعصابي». قرأ جيل كامل تلك الصفحات التي كتبها جيد، متجاوزًا الإهانات في صمت، كما قد يفعلون أمام قول طائش، قد يتهامسون بشأنه من حين لآخر، ولكنهم يتظاهرون في الغالب بأن تلك الكلمات لم تكتب أبدًا، أو أنها لم تكن محفوظة ومختفية في مفكرة. وعندما ترجمت مختارات من مذكرات جيد إلى التركية ونشرت عن طريق وزارة التعليم، تم حذف ملاحظاته عن تركيا في صمت.

في مقالات أخرى يتحدث تانبينار عن التأثير الذي لا تخطئه العين لكتاب جيد «فاكهة الأرض» (Les nourritures terrestres)، على الشعر التركي. وكان جيد هو السبب في انتشار

موضة كتابة المذكرات بين الكتاب الأتراك ونشرها في حياتهم. كان نور الله أتاتشي الناقد الأعظم تأثيرًا في بدايات الجمهورية التركية، هو أول من اعتنى مثل جيد بتسجيل يومياته التي كانت أقرب إلى خطبة مسهبة وليس اعترافات ووجد الشكل الأدبي اتباعًا وسط الجيل التالي من النقاد أيضًا.

لقد بدأت أتساءل إن كنت أفقد رؤية القضية الحقيقية بالدخول في كل هذه التفاصيل. هل من الضروري أن أرى وصف جيد لرحلته إلى إسطنبول وتركيا بعد حرب البلقان، وكراهيته للأتراك، كنقيض لإعجاب تانبينار وجيل بأكمله من الكتاب الأتراك؟ نحن نعجب بالكُتّاب لكلماتهم، وقيمهم، وبراعتهم الأدبية، وليس لأنهمْ يوافقون علينا وعلى بلادنا أو على الثقافة التي نعيش فيها. في مذكرات كاتب لدستويفسكي، والتي نشرت مسلسلة في إحدى الصحف، يصف دستويفسكي ما رآه في رحلته الأولى إلى فرنسا؛ يتحدث بالتفصيل عن نفاق الفرنسيين، مدعيًا أن قيمهم الرفيعة كانت تتآكل أمام المال. ولكن قراءة جيد لهذه الكلمات لم تمنعه من الإعجاب به أو من كتابة كتاب رائع عن دستويفسكي. وبرفض الانسحاب إلى وطنية ضيقة ومتزمتة، كان تانبينار (الذي كان أيضًا من المعجبين بدستويفسكي الكاره للفرنسيين) يمثل ما يمكن أن أسميه موقفًا أوروبيًّا.

في عام ١٨٦٢، عندما أعلن دستويفسكي في سورة غضبه أن روح الإخاء قد تخلت عن فرنسا، استمر في تعميم هذا الحكم على «طبيعة الفرنسيين و... الطبيعة الغربية بصورة عامة». وعندما يطابق دستويفسكي بين فرنسا والغرب، فهو لا يختلف عن جيد. ووجهة نظر تانبينار مماثلة لذلك، رغم أنه لم يكن يشارك دستويفسكي غضبه المتزايد تجاه فرنسا والغرب، وبدلًا من ذلك احتفظ بنظرة مضطربة يشوبها الشعور بالذنب إلى حد ما. والآن أنا على استعداد للإجابة على السؤال الذي سألته آنفًا: قد لا يكون هناك تناقض في أن نعجب بكاتب يزدري الثقافة والحضارة والوطن الذي نعيش فيه، ولكن الحالتين الذهنيتين الازدراء والإعجاب مرتبطتان بقوة. من وجهة نظري فإن أوروبا فكرة تدور حول الحالتين. إن صورة أوروبا والغرب في ذهني ليست مشرقة أو مستنيرة أو متسمة بالمبالغة الحمقاء. وانطباعي عن الغرب مشوب بالتوتر، وبعنف متولد عن الحب والكراهية، واللهفة والمهانة.

وأنا لا أعرف أن من الضروري أن يسافر جيد إلى إسطنبول والأناضول لكي يعلق بسذاجة قائلًا إن فرنساه الخاصة، وحضارته الغربية، هي «أجمل الحضارات جميعًا». ولكن ليس لديّ شك في أن إسطنبول التي زارها جيد كانت في عينيه حضارة مختلفة تمامًا عن حضارته. على مدى القرنين الماضيين كان المثقفون العثمانيون والأتراك المؤيدون للتغريب على قناعة، مثل جيد، بأن

إسطنبول والأناضول مكانان لا يتصلان بالغرب من قريب أو بعيد. ولكن حيثما يشعر جيد بالسخط والازدراء، يشعرون هم بالتوقير واللهفة. ويدفعهم هذا إلى مواجهة أزمات الهوية. وعندما يشعرون مثل تانبينار بمشاركة وجدانية إلى حد بعيد مع جيد، يضطرون إلى التجاوز عن تعليقاته المهينة في صمت؛ وقد يقفون على حافة أوروبا ممزقين بين الشرق والغرب، فهم مجبرون على التسليم بدرجة من الثقة بأوروبا أكثر مما فعل أندريه جيد. وربما يفسر ذلك لماذا لم تكن تعليقات جيد الازدرائية تمنع استمرار تأثيره القوي على الأدب التركي.

من وجهة نظري، فإن الغرب ليس مفهومًا يمكن أن يخضع للتحري أو التحليل أو الإسهاب من خلال دراسة التاريخ والمثاليات العظمى التي صنعته؛ لقد كان دائمًا وسيلة. وعندما نستخدمه كوسيلة نستطيع أن نشارك في «عملية تحضر». إننا نتطلع إلى شيء غير موجود في تاريخنا وثقافتنا، لأننا نراه في أوروبا، ونحن نضفي على مطالبنا شرعية بما لأوروبا من مكانة ومنزلة. وفي بلادنا، يبرر مفهوم أوروبا استخدام القوة، والتغيير السياسي الجذري، والتشدد بلا هوادة في التقاليد، وأشياء كثيرة تبدأ من تحسن حقوق المرأة إلى انتهاك حقوق الإنسان، من الديمقراطية إلى الديكتاتورية العسكرية، يتم تبريرها بفكرة الغرب التي تؤكد هذا المفهوم عن أوروبا وتعكس المذهب النفعي الوضعي. وطوال حياتي كنت أستمع إلى انتقاد وتغير كل عادتنا اليومية، بداية من آداب المائدة حتى الأخلاق الجنسية، لأن «ذلك هو الأسلوب المتبع في أوروبا». إنه قول سمعته مرارًا وتكرارًا: في الراديو، وفي التليفزيون، ومن أمي. إنها حجة لا تعتمد على العقل والمنطق. والواقع أنها تعوق العقل والتفكير المنطقي.

ويمكن أن نفهم بصورة أفضل ابتهاج تانبينار لدى سماعه عن حصول جيد على جائزة نوبل، إذا تذكرنا أن المثقف المؤيد للتغريب يعتمد على مثال الغرب وليس الغرب نفسه. حتى لو كان هذا المثقف يأسف لخسارة الثقافة التقليدية، الموسيقى القديمة والشعر، و«حساسية أجيال سابقة»، فإن المثقف ذا النزعة التغريبية مثل تانبينار لا يمكنه إلا أن ينتقد ثقافته الخاصة، ولا يمكنه إلا أن ينتقل من القومية المحافظة إلى العصرية المبدعة بالدرجة التي تجعله يتعلق بصورة خيالية وفائقة الجمال لأوروبا مثالية أو غرب مثالي. وعلى أقل تقدير، هذا الفهم يتيح له أن يكشف عن حيز جديد من الإلهام والنقد بين الاثنين.

ومن ناحية أخرى، فإن قبول صورة خيالية فائقة الجمال للغرب يمكن أن يؤدي حتى بكاتب عميق وينطوي على فكر معقد التركيب مثل تانبينار لأن يشارك في سذاجة جيد ومثاليته السوقية، كما تتجسد في «الحضارة الغربية أجمل الحضارات جميعًا». هذا حلم أوروبي يعتمد على آخر متناقض وعدائي. وربما يكون المثقفون العثمانيون والأتراك من ذوي النزعة التغريبية قد

فشلوا في الاعتراض بشكل معلن على تعليقات جيد الفجة والمخزية بسبب شعورهم الصامت بالذنب. هذا الشعور الذي قد يكونون هم أنفسهم غير مدركين له، من الممكن أنهم وافقوه سرًّا، ولكنهم أخفوا تلك الأفكار في مذاكراتهم الخاصة المغلقة.

وقد شارك الكثير من الشباب التركي المؤيد للتغريب جيد في آرائه. كانوا يهمسون بها سرًّا، أو يصيحون بها جهرًا، حسب الظروف. وهنا نبدأ في رؤية أن تصبح فكرة أوروبا مجدولة مع القومية التي كان المفترض أن تغذيها وتعطيها شكلًا. وقد كانت آراء جيد والغربيين الآخرين الذين كتبوا عن الأتراك والإسلام والشرق والغرب يتبناها ليس فقط آخر موجات الاتحاد والترقي، ولكنها تم إدماجها داخل المفهوم التأسيسي للجمهورية التركية.

أنشأ أتاتورك، مؤسس الجمهورية التركية والأب الروحي للأمة، برنامجًا طموحًا رائعًا للإصلاحات خلال السنوات الأولى للجمهورية، منذ عام ١٩٢٣ وحتى منتصف الثلاثينيات. وبعد التغيير من الأبجدية الإسلامية إلى اللاتينية، ومن التقويم الإسلامي إلى المسيحي، وإعلان يوم الأحد وليس الجمعة عطلة أسبوعية، قدم إصلاحات أخرى مثل تحسينات في حقوق النساء، والتي تركت علامات أكثر عمقًا على المجتمع. ولا يزال الجدل بين مؤيدي التغريب والنزعة العصرية الذين دافعوا عن الإصلاحات من ناحية، والقوميين والمحافظين الذين هاجموها من الناحية الأخرى لا يزال هذا الجدل يشكل العنصر الأساسي لمعظم المناقشات الأيديولوجية في تركيا اليوم.

كان من الإصلاحات الأولى لأتاتورك تبني الزي الغربي كزي رسمي قانونًا في عام ١٩٢٥، بعد عامين من تأسيس الجمهورية. ورغم أن ذلك أجبر كل شخص على ارتداء الزي الأوروبي، فقد كان ذلك في نفس الوقت استمرارًا تقليديًّا لقواعد تنظيم الزي العثماني والذي يتطلب أن يرتدي الشخص وفقًا لطائفته الدينية.

في عام ١٩٢٥، وبالضبط بعد عام واحد من نشر تعليقات جيد عن الأتراك، كان أتاتورك على وشك إبداء وجهات نظر مماثلة عندما أعلن عن ثورة الملابس خلال جولة له في الأناضول:

> **«على سبيل المثال، أرى شخصًا [مشيرًا بيده] في الزحام أمامي يرتدي طربوشًا على رأسه وعمامة خضراء تلتف حول الطربوش، وقميصًا بلا ياقة، وفوق ذلك جاكيت مثل الذي أرتديه.. والجزء السفلي ليس في استطاعتي رؤيته. فأي زي هذا؟ هل من الممكن لشخص متحضر أن يضع نفسه موضع سخرية أمام العالم بسبب ارتدائه مثل هذه الثياب الغريبة؟»**

وإذا وضعنا تلك الملاحظات جنبًا إلى جنب مع ملاحظات جيد، فمعنى ذلك أن نتساءل إن كان أتاتورك يشارك جيد رأيه حول الزي القومي التركي. وليست لدينا فكرة إن كان أتاتورك قد قرأ ملاحظات جيد، رغم أننا نعلم أن يحيى كمال، الذي كان من دائرة المقربين منه، قد قرأها وأعرب عن سخطه الشديد بشأنها في إحدى رسائله. ومهما يكن، فإن المهم هنا هو أن أتاتورك كان يرى، مثل جيد، أن الزي مقياس للحضارة:

عندما يعلن مواطنو الجمهورية التركية أنهم متحضرون، فعليهم أن يثبتوا أنهم كذلك في حياتهم العائلية، وفي أسلوب حياتهم، فالزي الذي ـ مع الاعتذار عن التعبير ـ يتكون من نصف فلوت ونصف أسطوانة بندقية، ليس زيًّا قوميًّا ولا دوليًّا.

وربما تعكس وجهات نظر أتاتورك حول الحياة الخاصة نفس وجهات نظر جيد أو قد لا تعكسها. وأيًّا كان الأمر، فمن الواضح أن أتاتورك يعتبر أوروبا تجسيدًا للحضارة؛ ويترتب على ذلك أن الشخص الذي ليس أوروبيًّا يصبح غير متمدن بشكل يدعو للخزي. وهذا الخزي مرتبط إلى حد كبير بالقومية. وقد جاءت النزعتان التغريبية والقومية من نفس المصدر، ولكن (كما نرى في تانبينار) يختلط بهما بعض الخجل والشعور بالذنب. وفي الجزء الذي أعيش فيه من العالم، تستمد فكرة أوروبا من تلك المشاعر نفسها بعمق، ولكن أيضًا بطريقة شديدة الخصوصية.

كان كل من جيد وأتاتورك يرى أن الملابس القبيحة التي كان يرتديها الأتراك في السنوات الأولى من القرن العشرين تضع الأتراك خارج نطاق الحضارة الأوروبية. ويلخص جيد العلاقة بين الأمة وزيها بقوله: «وهذا الجنس، إذا أردت الحق، يستحق هذا الزي». ولكن أتاتورك كان يعتقد أن الملابس التركية تسيء إلى مظهر الأمة. وخلال نفس الجولة في البلاد، في نفس الوقت الذي كان يطلق فيه الإصلاحات المتعلقة بالزي، أعلن:

«هل ثمة جدوى في عرض جوهرة ثمينة على العالم بينما هي ملطخة بالوحل؟ هل يبدو منطقيًّا أن نخبرهم أن هناك جوهرة مخبأة تحت الوحل ولكنهم لا يرونها ولا يدركون وجودها؟ بالطبع من الضروري أن نتخلص من الوحل كي نكشف عن الجوهرة.... إن أسلوب رداء متحضر وعالمي بالنسبة لنا له قيمة رداء مرصع بالجواهر، وهو الزي الذي تستحقه أمتنا».

وبإظهار الزي التقليدي في صورة وحل يغلف الشعب التركي، اكتشف أتاتورك طريقة لمواجهة الخجل الذي يعاني منه كل الأتراك المؤيدون للتغريب. كانت تلك، إلى حد ما، طريقة لضرب الشعور بالخزي في مقتل.

يرسم أتاتورك خطًّا بين الزي الذي يرفضه (مع جيد وآخرين من مؤيدي التغريب)، والناس الذين يرتدونه. وهو يرى أن الزي ليس جزءًا من ثقافة تشكل الأمة، ولكنه وصمة ملطخة مثل الوحل على الجنس التركي. وهكذا كانت رغبته في التقريب بين الشعب التركي وفكرته حول أوروبا هي السبب في حمله لعبء المهمة الصعبة التي تتمثل في إجبارهم على نبذ زيهم التقليدي. ورغم مرور سبعين عامًا منذ ثورة أتاتورك ضد الزي، كانت الشرطة التركية ما تزال تطارد المواطنين الذين يتجولون في الأحياء المحافظة لإسطنبول وهم يرتدون الزي التقليدي، كما يظهر من تسجيلات الصحفيين والكاميرات التليفزيونية.

والآن، فلنتحدث بصراحة عن الخجل الذي عزز فكرة أوروبا من جيد إلى تانبينار، ومن مواجهة يحيى كمال إلى اتخاذ كمال أتاتورك للإجراءات العلاجية.

يخجل صاحب النزعة التغريبية أولًا وقبل كل شيء من أنه ليس أوروبيًّا. ويخجل أحيانًا (وليس دائمًا) مما يفعله ليصبح أوروبيًّا. هو يشعر بالخجل لأنه فقد هويته في نضاله من أجل أن يصبح أوروبيًّا، ويشعر بالخجل مما هو عليه ومما هو ليس عليه. ويشعر بالخجل من الخجل في حد ذاته؛ أحيانًا يشجبه، وأحيانًا أخرى يتقبله باستسلام. فهو يشعر بالخجل والغضب عندما يُكشف خجله.

من النادر أن يُعرض مثل هذا التشوش والمهانة في «المجال العام». وعندما نشرت مذكرات جيد باللغة التركية، تم حذف التشهير ضد تركيا، ودارت المناقشات حول جيد في همس. نحن نعجب بجيد لإرساله مذكراته الخاصة إلى المجال العام، ولكننا نستخدمها لتبرير تنظيم الدولة لما يجب أن يكون من أشد الشئون خصوصية: طريقة اختيارنا لملبسنا.

٥١- وجبات عائلية وسياسة في أيام الأعياد الدينية

أستمتع بزيارة أقاربي في الأعياد، وعلى وجه الخصوص أعمامي وعماتي والعلاقات الأبعد والأكبر سنًّا والفضلاء. تبذل عماتي وأعمامي المسنون مجهودًا منظّمًا ليظهروا بمظهر «طيب» أثناء تلك الزيارات، وبكل ما يقدمونه لنا من الكلمات الطيبة، وتذكر الأحداث الماضية، والحوار المهذب وفي النهاية، هم طيبون. وعلى عكس ما نحب أن نعتقد، يوحي ذلك بأن الأمر يتطلب غالبًا بذل مجهود لتكون طيبًا. ولكن هذا العام، ورغم أنني استمعت إلى الدعابات حول ساعات الحائط الوقواقة التي تذكرني كثيرًا بطفولتي، واستمتعت بالصمت الذي تجلبه العطلة إلى شوارع إسطنبول، وتناولت الحلوى التركية التي لها دائمًا نفس المذاق، إلا أنني شعرت بوجود الشر. دعني أحاول أن أصف ذلك. أعتقد أنه ينبع من اليأس والغيرة. كل هؤلاء الأعمام والعلاقات البعيدة والأقارب الطيبين الذين يقبلون ابنتي، كل هؤلاء الأبطال المهيبين في أعياد طفولتي، كانوا يومًا ما يرون أنفسهم كغربيين، ولكن يبدو الآن وكأنهم فقدوا إيمانهم. فهم ساخطون على الغرب.

عيد الأضحى يعني عطلة دينية تمامًا، عطلة تربطنا بالحاضر والماضي. ولكن طوال طفولتي عشت على هذه العطلات والعطلات الإسلامية الأخرى، ليس كتقاليد دينية، ولكن كاحتفالات بالانتماء للغرب، وبالجمهورية. في دوائر الشريحة العليا من الطبقة المتوسطة في نيشانتاشي وباي أوغلو كان الاهتمام ينصب على العطلة، وليس على التضحية بالخراف، وكان الاهتمام أقل كثيرًا بإسحاق. ولأنها كانت عطلة، كان كل شخص يرتدي أفضل الملابس الغربية وأكثرها احترامًا؛ كانوا يرتدون السترات وأربطة العنق، ويقدمون لضيوفهم المشروبات المحلاة، ثم يجلس جميع الرجال والنساء، بالأسلوب الغربي، على مائدة واحدة كبيرة لتناول وجبة «على الطراز الغربي». لم يكن من قبيل المصادفة أنني عندما قرأت بادنبروكس لتوماس مان وأنا في العشرين من عمري، أذهلتني التشابهات الغريبة والاختلافات الصادمة بين

الوجبات العائلية في الرواية ووجبات العطلات في منزل جدتي. وبهذه الانطباعات في ذهني جلست لكتابة جودت بيه وأولاده. عندما نرى أن كُتّابًا آخرين لديهم تجارب مشابهة لتجاربنا، فإننا نستمد الإلهام ليس فقط لنقرأ، ولكن أيضًا لنكتب، وأن نستكشف الاختلافات على وجه الخصوص. كنت في الوقت نفسه أقص قصة عن الجمهورية وعن التغريب. ومثل جدتي، كانت الشخصيات في الرواية الأولى تتسم بالبراءة الحريصة بشدة على الغرب، حتى ولو أبقوا على الروح الطائفية القديمة، وما تحمله من إحساس بالهدف المشترك. لم أعد أحب تلك الروح الطائفية ولا الهدف المشترك، ولكني لازلت أتوق إلى البراءة الطفولية التي عبر بها أقاربي ذات مرة عن اهتمامهم بالغرب، ولهفتهم إليه. ولكن، خلال زيارة العطلة تلك، لاحظت وسط المناقشات وتذكر الماضي في الشئون اليومية، وعناوين الصحف، والتعبير السريع عن الغضب من جانب الأقارب الأكبر سنًّا في أعقاب مناقشة عادية لاحظت قلقًا معينًا؛ كانت البورجوازية التركية تعاني الألم والغضب نتيجة ضياع الأمل في تحقيق أحلامهم.

بدا أنهم غيروا آراءهم عن التغريب؛ إن الإيمان الأعمى السابق بالتنوير الغربي كان فكرة طائشة، لأنه شجعنا على تشويه التراث والتخلي عن تاريخنا! ذهبت أيام الطفولة في وجبات الأعياد القديمة، ومعها ذهبت آمالهم وبراءتهم وفضولهم الطفولي. ومن بين هؤلاء الذين كانوا يرغبون في أن يصبحوا غربيين، كانت هناك رغبة صادقة لتعلم كيف يفعلون ذلك. كان الاعتقاد بأن هناك أشياء يمكن تعلمها من الغرب أقوى كثيرًا في تلك الأيام، وكانت النفوس يغلب عليها التفاؤل. ولكن كل شخص قمت بزيارته في عام ١٩٩٨ ـ الأقارب الأكبر سنًّا يتذمرون بشكل بائس جدًّا أمام أجهزة التليفزيون، وأطفالهم الأثرياء في أواسط العمر، والبورجوازيون من سكان إسطنبول الذين حصلوا على نصيب الأسد من الثروات التركية ولكنهم يفضلون التسوق في باريس ولندن ـ كانوا جميعهم يلعنون أوروبا بصوت واحد. الاهتمام السابق باكتشاف ما هي أوروبا قد ولَّى. كذلك ذهبت السترات وأربطة العنق التي كانوا يرتدونها خصيصًا لمآدب الأعياد خلال مرحلة طفولتي. ربما يكون هذا هو ما يجب أن يكون، فعلى مدى القرن الماضي تعلمنا كمية كبيرة عن الغرب. ولكن الغضب حقيقي، وهو يأتي من متابعة المفاوضات مع الاتحاد الأوروبي، فهم يرون أنه مع كل الجهود التي نبذلها لنكون غربيين، فالغربيون ما يزالون لا يريدوننا، ويكتشفون أنهم يعتزمون إملاء شروط على البنى الديمقراطية وقوانين حقوق الإنسان. إن الغضب الذي يعتري كبار السن الذين أخفقت أحلام طفولتهم، هو في كل مكان في أيامنا هذه.

يقولون إن هناك «أيضًا» تعذيبًا في الغرب. ويقولون إن تاريخ الغرب مليء بالاضطهاد

والتعذيب والكذب. ويقولون إن اهتمام أوروبا الحقيقي ليس بحقوق الإنسان، ولكن بمدى تقدمهم هم. في دولة كذا وكذا من الدول الأوروبية تضطهد الأقليات «أيضًا» بالطريقة هذه والطريقة تلك، في مدينة أوروبية معينة تقوم الشرطة «أيضًا» بقمع الاستياء والسخط بين المواطنين بالقوة الوحشية. والشيء الذي يريدون قوله هو أنه إذا كان الأوروبيون يرتكبون الشر في أوروبا، فنحن أيضًا ينبغي أن يُسمح لنا بفعله هنا، وربما نفعله أكثر أيضًا. وربما ما يقصدونه هو أنه إذا كانت أوروبا سوف تصبح مثلنا الأعلى، فلا بد إذن أن نحاكي معذبيها ومحاكم تفتيشها والكذابين ذوي الوجهين من أهلها. كان المتفائلون من مؤيدي كمال أتاتورك أيام الأعياد في طفولتي معجبين بثقافة أوروبا وأدبها وموسيقاها وملابسها. كانت أوروبا هي ينبوع الحضارة! ولكن في العام الخامس والسبعين من عمر الجمهورية، أصبح ينظر إلى أوروبا باعتبارها مصدرًا للشر.

كانت هذه المشاعر المعادية لأوروبا تتنامى سريعًا على مدى الأعوام القليلة الماضية، أسرع مما كان يمكنني أن أتخيل على الإطلاق، وليس لديَّ شك أنها على علاقة كبيرة بالارتفاع السريع في عدد كتّاب الأعمدة الصحفية الذين اتخذوا موقفًا مضادًا لأوروبا الذين يكتبون أن أوروبا «أيضًا» بها تعذيب، وأنهم «أيضًا» يضطهدون أقلياتهم وينتهكون حقوق الإنسان؛ هؤلاء الذين ينتهزون كل فرصة لتذكير عامة الشعب بمدى ازدراء الأوروبيين للأتراك ولديننا. ومن الواضح أن كُتاب الأعمدة الصحفية هؤلاء يفعلون ذلك للتغطية وإضفاء الشرعية على ما يحدث في بلادنا من انتهاكات لحقوق الإنسان، وحظر للكتب، وسجن للصحفيين. وبدلًا من استخدام طاقاتهم وأقلامهم لانتقاد تلك الانتهاكات الداخلية المتزايدة، يصبون جام غضبهم ضد الأوروبيين الذين جذبوا الانتباه إليها. وربما يكون هذا مفهومًا، ولكنه كانت له نتائج ما كانوا يحلمون بها. ففي أعقاب كل هذه المعاداة لأوروبا والمعاداة للغرب، والتزايد المستمر للهجاء القومي، أصبحت مآدب الأعياد تجمعات يتحدث كل شخص فيها عن شرور الغرب المخادع. اكتشفت أن الأعمام يفعلون ذلك في ثلاثة بيوت متوالية! في الأيام القديمة كانوا يتحدثون بابتهاج حول كيف سوف نصبح جميعًا أكثر انتماء إلى الغرب في يوم من الأيام، ولكنهم الآن يتحدثون بلا انقطاع عن شرور الغرب، مستخدمين نوعًا من اللغة الخشنة المفككة التي يمكن أن يتوقعها المرء من مجرم الحي. بعد عمر من السفر إلى أوروبا للتسوق، والسير على الأفكار الأوروبية حول كل شيء من الفن إلى الملابس، واستخدام الثقافة الغربية لتمييز أنفسهم عن الطبقات الدنيا، ومن ثم لإضفاء شرعية على تميزهم، انقلبوا الآن ضد أوروبا بسبب كيلها بمكيالين فيما يتعلق بحقوق الإنسان. والآن هم يريدون أوروبا أن تؤدي دور بعبع الأطفال، وهكذا يمكنهم القول عندما يتم تعذيب البشر واضطهاد الأقليات هنا أن ذلك يحدث ليس فقط هنا ولكن أيضًا في أوروبا.

في الأيام الخوالي أيضًا كانت هناك توترات بين الشرق والغرب؛ بينما كنا نشرب المشروبات المسكرة ونقضم الحلوى، كان حديثنا المهذب يهبط أحيانًا إلى مشاحنات حول اليسار واليمين. ولكن حتى إذا اكتشفت أنهم سطحيون وساذجون، فربما لا تشعر بالغضب الشديد، إذا كان السبب الوحيد هو أن هؤلاء البشر ذوي النوايا الطيبة كانوا يركزون أنظارهم على الغرب. واليوم لا أرى علامة على ذلك التفاؤل القديم. بعد شرب كأسين من الشراب، دعنا نعد أنفسنا للأشياء الشريرة التي ينتوي أقاربي الغاضبون والتعساء أن يقولوها عن شرور أوروبا.

٥٢- غضب الملعونين

كنت أعتقد أن الكوارث تجمع الناس على هدف واحد. وخلال حرائق إسطنبول الكبرى أثناء فترة طفولتي، وعقب زلزال عام ١٩٩٩، كان همي الأول هو البحث عن الآخرين وأن أشاركهم في تجربتي. ولكن هذه المرة، جلست أمام شاشة تليفزيون في غرفة صغيرة بالقرب من محطة العبارات في مقهى يتردد عليه سائقوا العربات التي تجرها الخيل، والحمالون، ومرضى السل أراقب برجي التجارة ينهاران. وشعرت بوحدة تبعث على اليأس.

انتقل التليفزيون التركي إلى النقل المباشر بعد أن ضربت الطائرة البرج الثاني مباشرة. كان الجمع القليل داخل المقهى يشاهدون في صمت مشدوهين، بينما تُعرض تلك المشاهد التي يصعب تصديقها أمام أعينهم، ولكن بدا أنهم غير متأثرين بشدة بتلك المشاهد. وفي لحظة معينة أحسست برغبة في الوقوف وأن أقول: أنا أيضًا عشت ذات يوم بين تلك المباني، تجولت وأنا مفلس في تلك الشوارع، التقيت مع أناس في هاتين البنايتين، قضيت ثلاثة أعوام من حياتي في تلك المدينة. ولكن بدلًا من ذلك ظللت صامتًا، كما لو كنت أحلم بأنني أتجه إلى صمت أبدي أعمق وأعمق.

لم أعد قادرًا على تحمل ما رأيته على الشاشة، فخرجت إلى الشارع آملًا بأن أعثر على آخرين يشعرون بما أشعر به. بعد قليل من الوقت، رأيت امرأة تبكي في الزحام وهي تنتظر العبارة. ومن سلوك المرأة والنظرات التي كانت توجه إليها، استطعت أن أفهم في الحال أنها لم تكن تبكي لأنها كان لها أحباء في مانهاتن، ولكن لأنها كانت تعتقد أن العالم يسير نحو نهايته. حينما كنت طفلًا صغيرًا كنت أرى النساء يبكين بنفس هذه الطريقة الذاهلة عندما كانت أزمة الصواريخ الكوبية تهدد بالتحول إلى حرب عالمية ثالثة. كنت أشاهد عائلات الطبقة المتوسطة في إسطنبول وهي تجمع مخزونًا من عبوات العدس والمكرونة. عدت إلى المقهى وجلست، وبينما كانت القصة تتكشف على شاشة التليفزيون، رحت أشاهد غير قادر على التحول عنها مثلما كان كل شخص آخر في العالم.

فيما بعد، وبينما كنت أسير في الشارع، اصطدمت بأحد جيراني.

«أورهان بيه، هل رأيت؟ لقد فجروا أمريكا!»، ثم أضاف بغضب: «وهم على حق تمامًا».

هذا الرجل العجوز ليس متدينًا على الإطلاق، وهو يكسب قوته من أعمال البستنة وعمل الإصلاحات الصغيرة، ويقضي الأمسيات في الشرب والشجار مع زوجته. لم يكن قد رأى بعد المشاهد المروعة في التليفزيون؛ فقد سمع ببساطة أن هناك عمل عدواني ضد أمريكا، ومع أنه فيما بعد أعرب عن أسفه لملاحظاته الأولية الغاضبة، فلم يكن الشخص الوحيد الذي سمعته يعبر عن مثل هذه الملاحظات. وهذا رغم حقيقة أن رد الفعل القوي على هذا العمل الإرهابي الوحشي متفق عليه بالإجماع كما في أجزاء أخرى كثيرة من العالم. ورغم ذلك، وبعد لعن هؤلاء الذين تسببوا في مقتل كل هؤلاء الأبرياء، سوف يلفظون بكلمة «ولكن...»، ثم يشنون انتقادات صريحة أو ضمنية ضد أمريكا كقوة عالمية. وربما ليس من المناسب ولا من المقبول أخلاقيًا في هذا الظرف أن نناقش دور أمريكا في العالم في ظل الإرهاب، بعد أن قام الإرهابيون آملين في تقسيم العالم قسمة زائفة بين المسلمين والمسيحيين بقتل كل هذا العدد الكبير من الأبرياء بصورة وحشية. ولكن في ظل تأجج غضبهم المبرر تمامًا، يمكن أن يجد بعض الناس أنفسهم ينفسون عن وجهات نظر قومية، يمكن أن تؤدي إلى قتل المزيد من الأبرياء. وبهذه الطريقة يشجعون على حدوث ردود فعل.

نحن جميعًا نعرف أنه كلما طال أمد هذه الحملة، كلما ازداد سعى الجيش الأمريكي إلى إرضاء أمته بقتل مواطنين أبرياء في أفغانستان ومناطق أخرى، وكلما زاد ذلك من تفاقم التوتر المختلق والمصطنع بين الشرق والغرب، وبذلك ينتهي إلى فعل ما يريده الإرهابيون تمامًا الذين يريد معاقبتهم. وفي الوقت الحاضر، من المستهجن أخلاقيًا الإيحاء بأن هذا الإرهاب الوحشي هو رد فعل على هيمنة أمريكا على العالم. ومع ذلك، فإنه من المهم أن نفهم لماذا يشعر الملايين من الناس الذين يعيشون في دول فقيرة ومهمشة فقدت حتى حق صياغة تواريخها بمثل هذا الغضب ضد أمريكا. وهذا لا يدل ضمنيًا على أننا لا بد أن نرى أن غضبهم مبرر. فمن المهم أن نتذكر أن العديد من دول العالم الثالث والدول الإسلامية تستخدم المشاعر المعادية لأمريكا لسد مواطن الضعف في تطبيق الديمقراطية ودعم الدكتاتورية. والدول الإسلامية التي تناضل لإقامة ديمقراطيات علمانية لم تلق أي قدر من المساعدة، بينما تتحالف أمريكا نفسها مع مجتمعات مغلقة مثل المملكة العربية السعودية التي تزعم أن الديمقراطية والإسلام متناقضان. وبنفس الطريقة تقريبًا، فإن التنوع الأكثر سطحية للمشاعر المعادية لأمريكا التي يراها المرء في تركيا

تسمح لهؤلاء الذين على القمة بتبديد واختلاس المال الذي تمنحه لهم الكيانات المالية العالمية، ولحجب الفجوة المتزايدة دائمًا بين الأغنياء والفقراء. وهناك كثيرون في الولايات المتحدة يساندون المعتدي بلا تحفظ، لمجرد أنهم يرغبون في التباهي باستعراض هيمنتهم العسكرية، وإعطاء الإرهابيين «درسًا»، والبعض الذين يدرسون بعناية المواقع المحتملة لغارات القصف التالية وكأنهم يلعبون إحدى ألعاب الفيديو، ولكنهم لا بد أن يفهموا أن القرارات التي تؤخذ أثناء تأجج المعركة لا يمكن إلا أن تكثف من حدة الغضب والمهانة التي يشعر بها الملايين في دول العالم الإسلامية الفقيرة ضد الغرب الذي يرى نفسه كقوة عظمى. فليس الإسلام هو الذي يجعل الناس مؤيدين للإرهابيين، ولا الفقر، إنه الإذلال الماحق المحسوس في كافة أنحاء العالم الثالث.

لم يحدث في أي وقت طوال التاريخ أن وصلت الفجوة بين الأغنياء والفقراء إلى هذا الاتساع. وقد يجادل شخص بأن الدول الغنية في العالم مسئولة عن نجاحها الخاص، ولذلك فهي لا تتحمل مسئولية الفقر العالمي. ولكن لم يحدث أبدًا أن جاء زمن عرضت فيه على فقراء العالم حياة الأغنياء كما يحدث اليوم من خلال التليفزيون وأفلام هوليوود. ربما يقول شخص إن الفقراء كانوا دائمًا يسلون أنفسهم بالأساطير التي تدور حول الملوك والملكات. ولكن لم يحدث من قبل أن كان الأغنياء والأقوياء يؤكدون دواعي مكانتهم وحقوقهم بمثل هذه القوة.

وأي مواطن عادي يعيش في دولة فقيرة مسلمة لا تتمتع بالديمقراطية، مثل موظف حكومي يكافح لتدبير أمور المعيشة في إحدى الدول التي كانت تدور في فلك الاتحاد السوفيتي السابق، أو أية دولة أخرى تنتمي إلى العالم الثالث، سوف يكون مدركًا تمامًا لمدى ضآلة الحصة التي تملكها بلاده من ثروة العالم؛ وسوف يعلم أيضًا أنه يعيش في ظل أوضاع أكثر قسوة بكثير من نظرائه في الغرب، وأن حياته ستكون أقصر كثيرًا. ولكن الأمر لا ينتهي هكذا، لأنه في مكان ما من عقله ثمة ارتياب في أن والده وجده هما اللذان ينبغي أن يوجه إليهما اللوم على تعاسته. عار كبير أن يعير العالم الغربي انتباهًا ضئيلًا للغاية للشعور الساحق بالمهانة والإذلال الذي يشعر به معظم الناس في العالم، المهانة التي حاول هؤلاء الناس التغلب عليها دون أن يفقدوا صوابهم أو طريقهم في الحياة أو الاستسلام للإرهاب أو المغالاة في القومية أو الأصولية الدينية. وروايات الواقعية السحرية تبدو متعاطفة مع سذاجتهم وفاقتهم، في الوقت الذي يتعامى فيه كُتّاب الرحلات في بحثهم عن الغرائب عن عالمهم الخاص المضطرب، حيث يعاني الناس من الإهانات المستمرة بلا انقطاع، والمصحوبة بابتسامات الشفقة والألم. وليس

كافيًا للغرب أن يكتشف أي معسكر أو كهف أو أية مدينة منعزلة تؤوي أحد الإرهابيين والذي يقوم بصنع القنبلة التالية، ولا سيكون كافيًا أن يقصفوه حتى يتم محوه من على وجه الأرض؛ فالتحدي الحقيقي هو أن تفهم أنواع الحياة الروحانية للشعوب التي تعاني من الفقر والمهانة والخزي، والتي تم استبعادها من جماعتهم.

صيحات المعركة، وخطب المنادين بالقومية، والمغامرات العسكرية المتهورة، كلها تحقق نتائج مضادة. والقيود الجديدة على تأشيرات الدخول التي فرضتها الدول الغربية على هؤلاء الذين يعيشون خارج الاتحاد الأوروبي، والإجراءات الأمنية التي تحدد تحركات هؤلاء القادمين من الدول الإسلامية وغيرها من الدول الفقيرة غير الغربية، والارتياب واسع الانتشار في الإسلام وكل الأشياء غير الغربية، والنقد القاسي الذي يعادل الإرهاب والتعصب مع الحضارة الإسلامية مع كل يوم جديد، يأخذنا كل ذلك أبعد وأبعد عن المنطق والعقل القائم على تفكير صافٍ، وعن السلام. إذا كان رجل مسن ومعوز على إحدى جزر إسطنبول يستطيع أن يوافق لحظيًّا على الهجوم الإرهابي على نيويورك، أو إذا كان فتى فلسطيني أرهقه الاحتلال الإسرائيلي يستطيع أن ينظر بإعجاب بينما يلقي رجال طالبان بالأحماض على وجوه النساء، فإن ما يسوقه ليس الإسلام، ولا ما يطلق عليه هؤلاء الحمقى الحرب بين الشرق والغرب، ولا هو الفقر؛ إنه العجز المتولد عن الإذلال المستمر وعن فشله في جعل العالم يفهمه، وأن يسمع الآخرون صوته.

عندما واجهتهم مقاومة، لم يبذل أصحاب النزعة العصرية من الأغنياء الذين أسسوا الجمهورية التركية مجهودًا لفهم سبب عدم تأييد الفقراء لهم، وبدلًا من ذلك فرضوا إرادتهم بالقوة عن طريق التهديدات القانونية، والمحظورات، والقمع العسكري. وكانت النتيجة هي ترك الثورة في منتصف الطريق لم تكتمل. واليوم، بينما أستمع إلى الناس في جميع أنحاء العالم يدعون الشرق للذهاب إلى الحرب مع الغرب، أخشى أننا سرعان ما سوف نرى دولًا كثيرة في العالم تسير على نهج تركيا، التي عاشت بشكل مستمر تقريبًا محكومة بقانون الأحكام العرفية. أخشى أن يسوق الغرب المغرم بتهنئة نفسه والذي يعتقد في نفسه التفوق والصلاحية والقوامة، أخشى أنه سوف يسوق بقية العالم إلى الطريق الذي سار فيه صاحب «مذكرات من تحت الأرض» لدستويفسكي، ليعلن أن حاصل جمع اثنين واثنين يساوي خمسة. ولا شيء يغذي التأييد لإلقاء حمض النيتريك «الإسلامي» على وجوه النساء أكثر من رفض العالم فهم غضب الملعونين.

٥٣- حركة المرور والدين

كنا نقود السيارة في أحد الأحياء الفقيرة بالضواحي الجنوبية من طهران. ومن خلال النافذة استطعت أن أرى سلسلة من محلات إصلاح الدراجات والسيارات. ولأن ذلك اليوم كان يوم جمعة، فقد كانت كل المحلات قد أغلقت أبوابها. كانت الشوارع والأرصفة وحتى المقاهي مهجورة. وعندئذ توقفنا في ميدان ضخم خال من المارة كان قد تم تصميمه على نمط رأيته تقريبًا في طول المدينة وعرضها. ولكي ندخل إلى الشارع الذي كان على يسارنا مباشرة، كان لا بد أن ننعطف يمينًا ونقود السيارة بطول الطريق حول الدائرة.

استطعت أن ألاحظ في التو أن سائقنا كان متحيرًا فيما إذا كان يمكنه أن ينعطف يسارًا، حيث أخذ ينظر يمينًا ويسارًا بحثًا عن سيارة أخرى تكون قد دخلت الميدان: هل ينبغي أن يمتثل للقانون، أم يمكنه أن يستخدم عقله للعثور على طريقة يلتف بها حوله، بالطريقة التي كان يجب أن يفكر بها دائمًا كلما وضعته الحياة أمام تحدٍ غير متوقع؟

تذكرت كم كنت كثيرًا ما أواجه نفس تلك الورطة عندما كنت شابًا أقود السيارة في شوارع إسطنبول. كنت سائقًا مثاليًا على الطرق الرئيسية للمدينة (التي كان الصحفيون يحبون وصفها بالمناطق ذات «الفوضوية المرورية»)، ولكنني بمجرد أن أتمكن من قيادة سيارة أبي إلى الشوارع الخلفية الخالية من المارة والمرصوفة بالحجارة، كنت أتجاهل قواعد المرور كما يحلو لي. فأن تمتثل للوحة مكتوب عليها «ممنوع الانعطاف يسارًا» في أحد الشوارع الخلفية بينما لا توجد سيارة أخرى على مرأى منك، وأن تتوقف في أحد الميادين البعيدة عن الطريق المأهول، في منتصف الليل تنتظر بصبر أن تتحول الإشارة إلى الضوء الأخضر، كان ذلك يعني أن تركع لسلطة لا تضع في اعتبارها تصرفات شخص واقعي وذكي. كنا نشعر بقلة الاحترام لهؤلاء الذين كانوا يلتزمون حرفيًا بالقانون في تلك الأيام، ولا يفعل الناس ذلك إلا إذا كانوا ناقصي العقل، أو القدرة على الإبداع، أو الشخصية. إذا كنت مستعدًا للانتظار حتى نهاية الضوء

الأحمر عند نقطة تقاطع خالية من السيارات، فمن المحتمل أنك من ذلك النوع من الناس الذين يضغطون أنابيب معجون الأسنان من قاع الأنبوبة، ولا يتناولون الدواء أبدًا دون قراءة النشرة المرفقة بالكامل. إن ازدراءنا لهذه الطريقة في التعامل مع الحياة تم تصويرها جيدًا في أحد رسوم الكاريكاتور التي أذكر أنني رأيتها في المجلات التي كانت تأتي من الغرب خلال أعوام العقد ١٩٦٠: كان الرسم يصور سائقًا يقف وحيدًا ينتظر الضوء الأخضر في وسط صحراء أمريكية.

عندما أعود بالذاكرة إلى إسطنبول خلال الفترة بين ١٩٥٠ و١٩٨٠، يبدو لي أن ازدراءنا للعلامات المرورية كان أكثر من مجرد اشتياق بسيط للفوضوية. لقد كان بالأحرى شكلًا مهذبًا من القومية المعادية للغرب. عندما كنا نجد أنفسنا وحدنا، دون أي غرباء بيننا، كان النظام القديم يسود ونعود إلى حيلنا القديمة. في الستينيات والسبعينيات كان من الممكن أن يشعر المرء بموجة مفرطة من الفخر لمجرد تربيط هاتف مخلع الأوصال بمسمار مثبت بشكل جيد، أو تشغيل راديو ألماني غير قابل للإصلاح عن طريق ضربه بقبضة اليد. مثل هذه الأعمال البطولية كانت تجعلنا نشعر أننا نختلف عن الغربيين الذين يبجلون قواعد التكنولوجيا والثقافة بشدة، كانت هذه الأعمال تذكرنا بمدى احتفالنا بالحياة، ومدى ما نتمتع به من مكر.

ولكن، وبينما كنت واقفًا على طرف هذا الميدان بضواحي طهران أراقب تردد السائق بين الطاعة والمنهج العملي، استطعت أن أكتشف أن هذا الرجل، الذي كنت قد أصبحت أعرفه حينئذ جيدًا، لم يكن لديه أدنى اهتمام بالإدلاء بتصريح قومي. كانت مشكلته دنيوية إلى أبعد الحدود. ولأننا كنا على عجل من أمرنا، بدا أن سلوك كل ذلك الطريق حول الدائرة إضاعة للوقت، ولكنه كان ينظر بقلق إلى جميع الطرق الأخرى التي تؤدي إليه، لأنه كان يعرف أنه إذا اندفع في القرار فقد ينتهي به الأمر إلى الارتطام بسيارة أخرى.

في اليوم السابق، عندما كنا مشتبكين في فوضى مرورية، نشاهد تكدسًا مروريًّا لا يمكن تخيل مداه في كل مكان، شكا لي هذا الرجل من أنه لا أحد في طهران يمتثل للقانون. ومع تسليمنا بذلك، كان يبتسم وهو يقولها، كنا ننتقل من ارتطام مروري إلى آخر، نحدق في الجوانب المنبعجة نتيجة الارتطامات لسيارات «بيكان» المحلية، وسائقوها يتبادلون السباب، وكنا نضحك باكتئاب كما لو كنا أناسًا عصريين تمامًا ممن يؤمنون بإخلاص في علامات المرور. ولكن مع ذلك كنت أشعر بقلق معين وراء ابتسامة سائقي وهو يحاول أن يقرر ما إذا كان لا بد أن يأخذ اتجاه الانعطاف غير القانوني.

أتذكر أنني كنت شديد اللهفة والقلق، كما كان يحدث وأنا أشق طريقي بجهد شديد خلال

مرور إسطنبول في شبابي، وبنفس القدر من الشعور بالوحدة والانفراد. وبينما قرر سائقنا التخلي عن الفوائد والأمان اللذين تقدمهما قواعد المرور حتى يوفر قليلًا من الوقت، كان يعلم أيضًا أنه كان في سبيله لاتخاذ القرار بمفرده. كان لا بد أن يمر عبر كل الاحتمالات بأسرع ما يستطيع، ويتابع كل القنوات المفتوحة أمامه، ثم عندئذ يقرر فورًا، مع كامل معرفته بأنه كان يضع حياته الخاصة وربما حياة هؤلاء الذين معه في كفة يده.

يمكنك أن تحتج بأن سائقنا كان باختراقه القواعد واختياره الحرية يجلب على نفسه هذا الشعور بأنه بمفرده. ولكن حتى إذا لم يكن يختار اختيارًا حرًّا، فقد كان يعرف المدينة وسائقيها بما يكفي ليدرك أنه كان محكومًا عليه أن يشعر بالوحدة والانفراد طالما ظل سائقًا في طهران. لأنه حتى إذا قررت أن تلتزم بقوانين المرور العصرية، فإن آخرين، أناسًا عمليين مثلك تمامًا، لن يعيروها التفاتًا. وبعيدًا عن وسط المدينة، لا بد لكل سائق في طهران أن يقترب من أي تقاطع مروري وهو يركز انتباهه ليس فقط على الإشارات الضوئية والقوانين، ولكن أيضًا على أي سائق قرر تجاهلها. أما السائق في الغرب، فيمكنه تغيير الحارات المرورية وهو على ثقة تامة من أن الجميع حوله يمتثلون بالقواعد، وأنه يمكنه الاستماع للموسيقى، وأن يترك عقله يهيم بعيدًا؛ السائق في طهران يشعر بالتحرر من نظام مختلف، وهذا التحرر لا يوفر له أي نوع من الطمأنينة أو السلام.

عندما قمت بزيارة طهران ورأيت حالة الفوضى والدمار التي جلبها هؤلاء السائقون على أنفسهم وهم يقاومون التعليمات المرورية بإبداع يتميز غيظًا من أجل الحفاظ على استقلاليتهم، بدا لي أن اندفاعاتهم القليلة المنفردة المتمردة على القانون كانت بصورة غريبة على خلاف مع القوانين الدينية التي فرضتها الدولة والتي تُملَى على كل مظهر آخر من مظاهر الحياة في المدينة. فهي مع ذلك لإعطاء انطباع بأن كل شخص في الحياة العامة وأي شخص يسير في الشارع يشترك في نفس التفكير بأن حكمًا إسلاميًّا يتسم بالديكتاتورية يرى ضرورة أن ترتدي النساء الحجاب، وأن تفرض رقابة على الكتب، وأن تبقى سجونها مملوءة، وتضع مصلقات على كل الأسوار والجدران العالية في المدينة تحمل صورًا ضخمة للأبطال الذين استشهدوا من أجل بلادهم وعقيدتهم. والغريب أنك عندما تكافح في شق طريقك خلال حركة المرور الجنونية، وتخوضها مع سائقي المدينة الفوضويين، تشعر بوجود الدين بصورة أكثر حدة. هنا الدولة تعين أن الجميع لا بد أن ينحنوا أمام القوانين الموجودة في القرآن، وتفرض تلك القوانين بلا رحمة باسم وحدة الأمة، وتوضح أن انتهاكها سيؤدي إلى السجن، بينما في نفس الوقت يهزأ سائقو المدينة من علامات المرور وهم يعلمون أن الدولة تراقب ذلك، ويتوقعون أن

يتصرف كل شخص آخر بطريقة مماثلة؛ وهم يرون أن الطريق مكان يستطيعون أن يختبروا فيه حدود حريتهم، وإبداعاتهم، وبراعتهم. رأيت انعكاسات لنفس هذا التناقض في لقاءاتي مع مثقفين إيرانيين، الذين قُيدت حرياتهم بشدة بقوانين الشريعة التي فرضتها الدولة في الشوارع، والأسواق، وشوارع المدينة الرئيسية، وكل الأماكن العامة الأخرى. وبصدق لم أستطع أن أتمالك نفسي من الإعجاب بأنهم يحاولون إثبات أنهم لا يعيشون في ألمانيا الهتلرية أو الاتحاد السوفيتي أيام حكم ستالين، وأن يؤكدوا لي أنه بإمكانهم مناقشة أي شيء يرغبون في مناقشته وأن يرتدوا أي شيء يرغبون في ارتدائه، وأن يشربوا الكحول المهرب كما يشاءون في سرية داخل بيوتهم.

في الصفحات الأخيرة من لوليتا، بعد أن قام همبرت بقتل كويلتي، ويقود مبتعدًا عن مسرح الجريمة في سيارة أصبح القارئ يعرفها جيدًا، فجأة ينحرف إلى المسار الأيسر من الطريق، وخوفًا من إساءة فهمه، ينبه همبرت القارئ بسرعة ألا يفهم ذلك كإشارة رمزية للتمرد. فبعد أن قام بإغراء فتاة لم تكن أكثر من طفلة صغيرة، ثم ارتكب جريمة قتل، فإنه بذلك قد انتهك القوانين الأعظم للإنسانية. تلك هي عبقرية قصة همبرت والرواية نفسها: منذ أول صفحة نشاركه الشعور بذنبه الموحش.

وبعد أن اعتراه تردد قصير على ضواحي طهران، سلك صديقي السائق الطريق المختصر انحرف إلى المسار الخطأ وانعطف دون وقوع حوادث، تمامًا كما كنت أفعل أنا نفسي كثيرًا وأنا شاب صغير في إسطنبول، شعر كلانا بالدفعة الانفعالية التي لا يمكن أن تأتي إلا من انتهاك نظام والإفلات من العقاب، ولم يكن في وسعنا إلا تبادل الابتسامات. كان الشيء المحزن هو معرفة أنه (مثل همبرت الذي كان شديد الذكاء في حجب تلاعبه السيئ باللغة، ومثل المقيمين في طهران الذين اكتشفوا طرقًا كثيرة جدًّا للالتفاف حول الشريعة في سرية داخل بيوتهم) كان الوقت الوحيد الذي يمكن للمرء فيه أن ينتهك القانون علنًا عندما يكون خلف عجلة القيادة، وذلك القانون الذي انتهكناه ينظم المرور ولا شيء آخر.

٥٤ـ في كارس وفرانكفورت

ما أشد ابتهاجي بأن أكون في فرانكفورت، المدينة التي قضى فيها «كا»، بطل روايتي الثلج، السنوات الخمس عشرة الأخيرة من حياته. بطلي تركي، ولهذا فلا علاقة له ببطل كافكا؛ ولكنهما متصلان بالمعنى الأدبي (وسوف أقول المزيد عن العلاقات الأدبية فيما بعد). الاسم الحقيقي لكا هو كريم ألاكوزوغلو، لكنه لم يكن يحب هذا الاسم كثيرًا، ومن ثم كان يفضل الاسم المختصر. جاء إلى فرانكفورت لأول مرة عام ١٩٨٠، كلاجئ سياسي. ولم يكن مهتمًا بالسياسة على وجه الخصوص لم يكن حتى يحب السياسة؛ كان الشعر هو حياته كلها. كان بطلي شاعرًا يعيش في فرانكفورت. وكان يرى السياسات التركية كما قد يرى شخص آخر شيئًا مصادفة ـ شيئًا وجد نفسه داخله دون أن يقصد ـ وإذا كان لديّ وقت كافٍ، فأود أن أقول بضع كلمات عن السياسة والمصادفات. وهو موضوع أنفقت فيه الكثير من التفكير. ولكن لا تقلقوا، رغم أنني أكتب روايات طويلة، فاليوم سوف أحافظ على الاختصار في تعليقاتي.

من أجل أن أتمكن من وصف إقامة كا في فرانكفورت أثناء الثمانينيات وبداية التسعينيات دون أن أرتكب أخطاء كثيرة، جئت إلى هنا منذ خمس سنوات، في عام ٢٠٠٠. وكان شخصان من الموجودين بين الجمهور اليوم كريمين بشكل خاص في مساعدتهما لي، وبينما كانا يطوفان بي في المكان زرنا الحديقة الصغيرة خلف مباني المصنع القديم بالقرب من جوتليوشتراسي، وهو المكان الذي سيقضي فيه بطلي الأعوام الأخيرة من حياته. ولكي أتمكن من تخيل مسيرة كا كل صباح من المنزل إلى مكتبة المدينة، حيث كان يقضي معظم ساعات يومه، سرنا خلال الميدان أمام المحطة، وفي شارع كايسر، ومررنا بالدكاكين الجنسية والمحلات التركية لبيع الخضر، والحلاقين، ومطاعم الكباب في شارع ميونخنرشتراسي وحتى ميدان برج الساعة، مارين بالضبط أمام الكنيسة التي نجتمع فيها اليوم. ودخلنا إلى «الكاوفهوف» (سوق المشتريات)، المكان الذي اشترى منه كا المعطف الذي سوف يمنحه راحة كبيرة بارتدائه لسنوات عديدة.

ولمدة يومين، تجولنا حول الأحياء القديمة الفقيرة، التي جعل أتراك فرانكفورت فيها بيوتهم، وزرنا بعض المساجد، والمطاعم، والمؤسسات الاجتماعية، والمقاهي. كانت هذه روايتي السابعة، لكني أتذكر أنني كتبت الكثير من التعليقات والمذكرات المطولة التي لا لزوم لها حيث إن كل ذلك كان جديدًا بالنسبة لي، أتألم حول كل تفصيل، أسأل أسئلة من نوع: «هل صحيح أن الترام كان يمر من هذه الناحية في الثمانينيات؟»

فعلت نفس الشيء عندما زرت كارس، المدينة الصغيرة في الشمال الشرقي لتركيا، حيث تدور معظم أحداث روايتي. ولأنني كنت أعرف القليل جدًّا عن كارس، فقد زرتها مرات عديدة قبل استخدامها خلفية لروايتي؛ وأثناء إقامتي هناك، قابلت أناسًا كثيرين، وصادقت الكثيرين وأنا أستكشف المدينة شارعًا شارعًا ودكانًا دكانًا. زرت أكثر الأحياء تطرفًا ومعاناة من الإهمال في تلك المدينة التي هي أكثر مدن تركيا بعدًا ومعاناة من النسيان، وتحدثت مع الرجال المتعطلين الذين يقضون أيامهم في المقاهي دون أي أمل حتى في أن يعثروا على عمل آخر؛ وتحدثت أيضًا مع طلبة المدارس، ومع رجال الشرطة سواء ممن يرتدون الملابس العادية أو الرسمية، والذين كانوا يتبعونني أينما أذهب، ومع ناشري الصحف، التي لم يتجاوز توزيعها في أي وقت ٢٥٠ نسخة.

ليس هدفي هنا هو رواية كيف كتبت رواية تحت عنوان «الثلج». فأنا أستخدم هذه القصة كطريقة للدخول إلى الموضوع الذي سوف أفهمه بوضوح أكثر مع كل يوم جديد، وهو في رأيي هام لفن الرواية: قضية «الآخر»، «الغريب»، «العدو» الذي يتردد صوته داخل رأس كل منا أو، بالأحري، قضية كيف يمكن تحويل هذا الكائن. ومسألة أن قضيتي ليست مركزية في كل الروايات واضحة في حد ذاتها؛ فالرواية يمكن، بالطبع، أن تساعد على تقدم فهمنا للإنسان عندما نتخيل شخصياتها في أحوال نعرفها جيدًا ونهتم بها ونعرفها من خبراتنا الشخصية. عندما نلتقي بشخص في رواية يذكرنا بأنفسنا، فإن أمنيتنا الأولى لهذه الشخصية هي أن تشرح لنا من نحن. ولهذا فنحن نحكي قصصًا عن أمهات، وآباء، وبيوت، وشوارع، تبدو مثل أمهاتنا وآبائنا وبيوتنا وشوارعنا، ونضع هذه القصص في مدن رأيناها بأعيننا، في البلاد التي نعرفها جيدًا. ولكن القواعد الغريبة والسحرية التي تحكم فن الرواية يمكن أن تفتح عائلاتنا وبيوتنا ومدننا بطرق تجعل الجميع يشعرون وكأنهم يرون عائلاتهم وبيوتهم ومدنهم تنعكس فيها. وكثيرًا ما قيل إن رواية توماس مان «بادنبروكس» (Buddenbrooks) هي رواية أقرب إلى سيرته الذاتية بشكل مبالغ فيه. ولكن عندما تناولت هذا الكتاب لأول مرة، وأنا صبي في السابعة عشرة، لم أقرأه كرواية لتوماس مان عن عائلته هو ففي ذلك الوقت لم أكن أعرف

إلا القليل جدًّا عنه ولكن ككتاب عن عائلة عالمية، عائلة يمكن أن أجد نفسي فردًا فيها. إن الآليات المدهشة لفن الرواية تتيح لنا أن نأخذ قصصنا الشخصية ونقدمها إلى كل الإنسانية كقصص تروى عن كل شخص آخر.

وهكذا، نعم، يمكن لنا تعريف الرواية بأنها قالب يتيح لمن يمارسه إذا كان ماهرًا أن يحول قصصه الشخصية إلى قصص عن شخص آخر، لكن هذا جانب واحد من جوانب هذا الفن العظيم والمذهل الذي يدخل كل هؤلاء القراء في غشية المنوم مغناطيسيًّا، والذي ألهم المؤلفين لمدة تقارب أربعمائة عام. وقد كان الجانب الآخر لفن الرواية هو الذي شدني إلى شوارع فرانكفورت وكارس، فرصة الكتابة عن حياة آخرين وكأنها حياتي أنا. وهذا النوع من البحث يمكن الروائي أن يبدأ في اختبار الحدود التي تدلل على اختلاف هذا «الآخر»، وبفعل ذلك يغير من حدود هوياتنا الشخصية. فالآخرون يصبحون «نحن»، ونحن نصبح «الآخرين». من المؤكد أن رواية تستطيع أن تحرز الهدفين في نفس الوقت. وحتى وهي تصف حياتنا الشخصية كما لو كانت هي نفسها حياة الآخرين، فإنها تقدم لنا الفرصة لوصف حياة الآخرين كما لو كانت حياتنا نحن.

والروائيون الذين يرغبون في الدخول إلى حياة الآخرين لا يحتاجون بالضرورة لزيارة شوارع أخرى ومدنًا أخرى، كما فعلت عندما كنت أستعد لكتابة الثلج. فالروائيون الذين يرغبون في أن يضعوا أنفسهم مكان الآخرين وأن يشاركوهم آلامهم ومتاعبهم سوف يستمدون أولًا وأخيرًا من خيالهم. دعوني أحاول أن أصور ما أهدف إليه بمثال يستدعي إلى الذهن ما كنت أقوله قبلًا عن العلاقات الأدبية: «لو استيقظت في صباح يوم من الأيام لأجد أنني قد تحولت إلى صرصار ضخم، ماذا سوف يحدث لي؟» وراء كل رواية عظيمة مؤلف يستمد أعظم المتعة من دخول قوالب جديدة تخص آخرين وإحياء هذه القوالب والتي تتميز بأن أقوى نبض وأكثره إبداعًا فيها هو لاختبار حدود هويته ذاتها. لو استيقظت ذات صباح لأجد نفسي قد تحولت إلى صرصار، لكنت بحاجة لفعل بحث أكثر حول الحشرات؛ وإن كان عليَّ أن أخمن أن كل شخص آخر في البيت سوف يثور بل ويفزع لرؤيتي أعدو على الجدران والأسقف، وأن حتى أمي ذاتها وأبي سوف يقذفان بالتفاح عليّ، فسوف يظل من الضروري أن أجد طريقة لأن أصبح كافكا. ولكن قبل أن أحاول أن أتخيل نفسي شخصًا آخر، ربما عليَّ أن أقوم بمزيد من البحث. وما أنا بحاجة بشدة لأن أدقق فيه هو: من هذا «الآخر» الذي نضغط على أنفسنا لنتخيله؟

هذا المخلوق الذي لا يشبهنا بأي حال يخاطب أسوأ المشاعر البدائية الدفينة في نفوسنا، من

كراهية، ومخاوف، وقلق. ونحن نعرف تمامًا أن هذه هي المشاعر التي تشعل الخيال وتعطينا القدرة على الكتابة. ومن ثم فإن الروائي الذي يراقب قواعد فنه سوف يعترف أنه سوف يجني خيرًا فقط من قدرته على التعرف على هذا «الآخر». وسوف يعرف أيضًا أن التفكير في هذا الآخر الذي يرى فيه كل شخص نقيضه سوف يساعد على تحريره من سجن ذاته. إن تاريخ الرواية هو تاريخ التحرر الإنساني: فبوضع أنفسنا في موضع الآخرين، وباستخدام خيالاتنا للتحرر من هوياتنا، نستطيع أن نحرر أنفسنا.

وهكذا، فرواية ديفو العظيمة تستحضر ليس فقط روبنسون كروزو، ولكن أيضًا عبده فرايداي. وبنفس القوة التي يستحضر بها دون كيخوته فارسًا يعيش في عالم الكتب، يستحضر أيضًا خادمه، سانشو بانزا. وتمتعني قراءة أنا كارنينا، أروع روايات تولستوي، كمحاولة رجل سعيد في زواجه لتخيل امرأة تدمر زواجها التعيس ثم تدمر نفسها. والإلهام الذي استمد منه تولستوي هو روائي آخر والذي، رغم أنه لم يتزوج أبدًا هو نفسه، وجد هذه الطريقة ليصل إلى عقل إما بوفاري غير الراضية عن حياتها. وفي واحدة من أعظم الروايات المجازية، موبي ديك، يستكشف ملفيل المخاوف التي تسيطر على أمريكا في زمنه وخاصة الخوف من الثقافات الأجنبية والتي يرمز إليها بالحوت الأبيض. إن من يصل منا إلى معرفة العالم من خلال الكتب لا يستطيع أن يفكر في الجنوب الأمريكي دون أن يفكر أيضًا في السود في روايات فوكنر. ولو كان قد فشل في تمثيلهم بصدق، لكان عمله مفتقدًا للكفاءة. وبنفس الطريقة، يمكن أن نشعر أن روائيًا ألمانيًا كان يتمنى مخاطبة كل الألمان، وفشل، صراحة أو ضمنًا، في تخيل أتراك البلاد مع القلق الذي يسببونه، فهو شخص يتسم عمله ببعض النقص. وبالمثل، فإن روائيًا تركيًا يفشل في تخيل الأكراد والأقليات الأخرى، ويتجاهل النقاط السوداء في تاريخ بلاده المسكوت عنه، يمكن في رأيي أن ينتج شيئًا أجوف.

وعلى عكس ما يفترضه معظم الناس، فإن السياسة بالنسبة للروائي لا علاقة لها بالجمعيات، والأحزاب، والجماعات التي يمكن أن ننتمي إليها - أو بالإخلاص لأية قضية سياسية - فالسياسة عند الروائي تنبع من خياله، من قدرته على تخيل نفسه كشخص آخر. هذه القوة لا تتيح له فقط استكشاف الحقائق الإنسانية التي لم ينتبه إليها أحد من قبل - إنها تجعله المتحدث باسم أولئك الذين لا يستطيعون التعبير عن أنفسهم، والذين لم يسمع أحد أبدًا صوت غضبهم، والذين تكبت كلماتهم - والروائي، مثلي، ليس لديه سبب حقيقي للاهتمام بشكل حيوي بالسياسة، وإذا اهتم بها فإن دوافعه قد يظهر أنها لا تهم إلا قليلًا. واليوم نحن لا نقرأ رواية دستويفسكي السياسية العظيمة، الشياطين، كما أراد لها الكاتب

في الأصل - باعتبارها مناقشة وجدلًا عنيفًا شنه الكاتب ضد التغريبيين والعدميين الروس؛ وبدلًا من ذلك نقرؤها باعتبارها تعكس صورة روسيا في زمنها، رواية تكشف لنا السر العظيم المختبئ داخل الروح السلافية. مثل هذا السر لا يمكن استكشافه إلا من خلال الرواية.

من الواضح أننا لا نستطيع أن نأمل الوصول إلى القبض على أمور بذلك العمق بمجرد قراءة الصحف والمجلات أو مشاهدة التليفزيون. إن فهم ما هو متفرد في قصص الأمم الأخرى والشعوب الأخرى، والمشاركة في أنواع متفردة من الحياة تؤرقنا، وتروعنا بعمقها وتصدمنا ببساطتها مثل هذه الحقائق لا يمكن لنا أن ندركها إلا من قراءة صبورة وواعية للروايات العظيمة. دعوني أضيف أنه عندما تبدأ شياطين دستويفسكي الهمس في أذن القارئ، كاشفة له عن سر متجذر في التاريخ، سر متولد عن الكبرياء والهزيمة، عن العار والغضب، فإنها تلقي الضوء على ظلال في تاريخ القارئ نفسه أيضًا. والهامس يثير اليأس في نفس الكاتب الذي يحب الغرب ويحتقره بنفس القدر، الذي لا يستطيع أن يرى نفسه كغربي، ولكن بريق الحضارة الغربية يدير رأسه، والذي يشعر بأنه محصور بين العالمين.

هنا نصل إلى قضية الشرق والغرب. والصحفيون مغرمون بها بشدة، لكن عندما أرى التضمينات التي تحملها في بعض أجزاء الصحافة الغربية، أميل إلى التفكير في أنه قد يكون الأفضل عدم التحدث في قضية الشرق والغرب على الإطلاق. لأن هذه القضية في معظم الوقت تحمل فرضية بأن بلدان الشرق الفقيرة ينبغي أن تذعن لكل شيء قد يعرضه الغرب والولايات المتحدة. هناك أيضًا الحتمية المدركة من أن الثقافة، وأسلوب الحياة، وسياسات أماكن مثل المكان الذي تربيت فيه سوف تثير أسئلة متعبة، وتوقع أن كُتَّابًا مثلي موجودون فقط لتقديم إجابات على مثل تلك الأسئلة المتعبة. بالطبع هناك قضية شرق وغرب، وهي ليست مجرد صيغة شريرة اخترعت وفرضت من جانب الغرب. إن قضية الشرق والغرب تدور حول الثروة والفقر، وحول السلام.

في القرن التاسع عشر، عندما بدأت الإمبراطورية العثمانية تشعر بأنها تحت ظل غرب أكثر دينامية، وتعاني هزائم متوالية على أيدي الجيوش الأوروبية، وترى نفوذها يتراجع ببطء، ظهرت مجموعة من الرجال أطلقوا على أنفسهم الاتحاد والترقي. ومثل أبناء النخبة الذين سوف يأتون بعدهم في الأجيال التالية، وبما لا يستبعد آخر السلاطنة العثمانيين، دارت رؤوسهم بتفوق الغرب، ومن ثم فقد باشروا تنفيذ برنامجًا للإصلاحات التغريبية. ونفس المنطق يقف وراء الجمهورية التركية الحديثة، والإصلاحات التغريبية لكمال أتاتورك. ووراء

هذا المنطق نفسه تكمن قناعة بأن ضعف تركيا وفقرها يستقيان من تقاليدها، وثقافتها القديمة، والطرق العديدة التي بها تم تنظيم التنظيم الاجتماعي للدين.

وبما أنني أنتمي إلى إحدى عائلات إسطنبول من الطبقة المتوسطة وذات النزعة التغريبية، لا بد أن أعترف أيضًا بأنني أحيانًا أستسلم لهذا الاعتقاد، والذي رغم أنه ينبع من النوايا الحسنة، فهو ضيق وساذج العقل. إن أصحاب النزعة التغريبية يحلمون بالتحول وإثراء بلادهم وثقافتهم عن طريق محاكاة الغرب. ولأن هدفهم النهائي هو صناعة بلد أكثر ثراء وأكثر سعادة وأكثر قوة، فإنهم يميلون أيضًا لأن يكونوا محليين وقوميين بقوة؛ ومن المؤكد أن هذه الاتجاهات يمكن رؤيتها في الاتحاد والترقي وأصحاب النزعة التغريبية للجمهورية التركية الشابة. ولكن، كجزء من الحركات التي تتجه بنظرتها إلى الغرب، فإنهم يظلون يحملون انتقادات عميقة لخصائص أساسية معينة لبلادهم وثقافتهم؛ ورغم أنهم قد لا يفعلون ذلك بنفس الروح وبنفس الأسلوب الذي يلجأ إليه المراقبون الغربيون، فإنهم أيضًا يرون أن ثقافتهم معيبة، وأحيانًا لا قيمة لها. وهذا يساعد على ظهور شعور آخر شديد العمق والتشوش: الشعور بالخزي.

أرى الخزي ينعكس في بعض ردود الأفعال على رواياتي وفي بعض أساليب إدراك علاقاتي الشخصية بالغرب. عندما نناقش في تركيا قضية الشرق والغرب، وعندما نتحدث عن التوتر بين التقاليد والتوجه العصري (وهو ما أرى أنه جوهر قضية الشرق ـ الغرب)، أو عندما نراوغ ونكذب حول علاقات بلدنا بأوروبا، فإن قضية الشعور بالخزي تتربص في الخفاء دائمًا. وعندما أحاول فهم هذا الشعور بالخزي، أحاول دائمًا أن أربطه بنقيضه: الكبرياء. كما نعرف جميعًا، متى كان هناك الكثير من الكبرياء، متى كان الناس يتصرفون بغرور شديد، هناك دائمًا شبح من الشعور بالخزي والمهانة. فأينما يشعر الآخرون بمهانة عميقة، يمكن أن نتوقع رؤية قومية شديدة الكبرياء تظهر على السطح. إن رواياتي صنعت من هذه المواد القاتمة، من هذا الخزي، وهذا الكبرياء، وهذا الغضب، وهذا الشعور بالهزيمة. ولأنني أنتمي إلى أمة تدق على باب أوروبا، فإن لديّ إدراكًا جيدًا بمدى السهولة التي يمكن بها لهذه المشاعر بالهشاشة والضعف أن تلتهب من وقت لآخر وأن تتحول إلى غضب جامح. وما أحاول فعله هنا هو الحديث عن هذا الخزي كسر يتم تبادله همسًا، كما سمعته لأول مرة في روايات دستويفسكي. لأن المشاركة في مشاعرنا السرية بالخزي هو السبيل الوحيد الذي نحقق به تحررنا، هذا هو ما علمني إياه فن الرواية.

ولكن، في تلك اللحظة من التحرر فقط أبدأ في الشعور داخلي بسياسات التمثيل المعقدة،

والأزمات الأخلاقية للتحدث باسم شخص آخر. هذه مسئولية يصعب حملها على أي إنسان، ولكن على الأخص بالنسبة لروائي هو نفسه متحير إزاء مثل تلك المشاعر التي كنت أصفها لتوي. إن عالم الخيال الحر يمكن أن يبدو غدَّارًا لا يؤمن جانبه، وهو يبدو كذلك بشكل أقوى في مرآة روائي يشعر بالضيق والإهانة بسهولة، ويستولي عليه الكبرياء القومي. ولو احتفظنا بحقيقة ما سرًّا، فسوف نكون ـ نأمل ـ ألا تخزينا إلا في السرّ، ولكن هذا الأمل لا يتحقق عندما يستخدم روائي خياله لتحويل نفس تلك الحقيقة، لإظهارها بشكل جديد في عالم جديد موازٍ يجذب الأنظار. وعندما يبدأ روائي في اللعب بالقواعد التي تحكم المجتمع، عندما يحفر تحت السطح لاكتشاف هندسته الخفية، عندما يستكشف ذلك العالم السري كطفل متلهف على المعرفة، تسوقه المشاعر التي لا يستطيع فهمها جيدًا، فمن المحتم أنه سوف يسبب لعائلته، وأصدقائه، ونظرائه، وإخوانه المواطنين بعض القلق. لكنه قلق يتسم بالبهجة. لأنه بقراءة الروايات، والقصص، والأساطير نصل إلى فهم الأفكار التي تحكم العالم الذي نعيش فيه؛ إن الفن القصصي هو الذي يتيح لنا الدخول إلى الحقائق التي تخفيها عائلاتنا، ومدارسنا، ومجتمعنا؛ إن فن الرواية هو الذي يسمح لنا بأن نتساءل من نحن في الواقع.

لقد عرفنا جميعًا بهجة قراءة الروايات؛ وعرفنا جميعًا الإثارة في السير على الطريق الذي يؤدي إلى عالم شخص آخر، والارتباط بذلك العالم روحًا وجسدًا، والاشتياق إلى تغييره، والخوض في ثقافة البطل، في علاقته بالأشياء التي يتكون منها عالمه في كلمات المؤلف، وفي القرارات التي يتخذها، وفي الأشياء التي يلاحظها بينما تستمر القصة كاشفة عن خباياها. ونحن نعرف أن ما نقرؤه هو نتاج خيال المؤلف كما هو نتاج عالم واقعي أخذنا المؤلف إليه وأدخلنا فيه. فالروايات ليست خيالية بالكامل ولا هي واقعية بالكامل. وقراءة رواية يعني أن تواجه كلًا من خيال مؤلفها والعالم الواقعي الذي كنا نخدش سطحه بتلك اللهفة على المعرفة. عندما نلجأ إلى ركن، وعندما نرقد على سرير، وعندما نتمدد على أريكة وفي أيدينا رواية، يرحل خيالنا ذهابًا وإيابًا بين العالم الموجود داخل تلك الرواية والعالم الذي لا نزال نعيش فيه. فالرواية بين أيدينا قد تأخذنا إلى عالم لم نزره أبدًا، لم نره أبدًا، ولم نعرفه أبدًا من قبل. أو قد تأخذنا إلى الأعماق الخفية لشخصيات تبدو على السطح شبيهة بأناس نعرفهم جيدًا.

إنني أحاول جذب الانتباه إلى كل من هذين الاحتمالين على حدة لأن هناك رؤية أتمتع بها من وقت لآخر تحتفل بكل من الطرفين. أحيانًا أحاول أن أتأمل عددًا هائلًا من القراء، واحدًا واحدًا، مختبئين في الأركان، جالسين في مقاعدهم المريحة مع رواياتهم؛ أحاول أيضًا أن أتخيل جغرافيا حياتهم اليومية. ثم، وأمام عيني، يتجسد آلاف ـ بل عشرات الآلاف ـ من القراء،

يمتدون إلى مسافة بعيدة وشاسعة عبر شوارع المدينة، وبينما يقرءون، يحلمون بأحلام المؤلف، يتخيلون أبطاله تدب فيهم الحياة، ويرون عالمه. وهكذا فهؤلاء القراء الآن، مثل المؤلف نفسه، يحاولون تخيل الآخر؛ هم أيضًا يحاولون أن يضعوا أنفسهم في مكان المؤلف. تلك هي الأوقات التي تشعرنا بالمهانة، والتعاطف، والتسامح، والشفقة، والحب يتحرك في قلوبنا، لأن الأدب العظيم لا يتوجه بخطابه إلى قدرتنا على الحكم على الأشياء، ولكن إلى قدرتنا على وضع أنفسنا في مكان شخص آخر.

وبينما أتخيل كل هؤلاء القراء يستخدمون خيالاتهم لوضع أنفسهم في مكان شخص آخر، وبينما أتأمل عوالمهم، شارعًا بشارع، وحيًّا وراء حي، عبر المدينة كلها، تأتي لحظة أتحقق فيها أنني في الواقع أفكر في مجتمع، في جماعة من الناس، في أمة بأكملها تتخيل نفسها في حالة تحقق. إن المجتمعات الحديثة، والأمم، تمارس أعمق تفكير لها عن نفسها بقراءة الروايات؛ فمن خلال قراءة الروايات يصبحون قادرين على أن يتناقشوا حول من هم. وهكذا، حتى لو أخذنا رواية بين أيدينا آملين أن نلهي أنفسنا ونسترخي ونهرب من ملل الحياة اليومية، فإننا نبدأ، دون أن ندرك ذلك، في تأمل الجماعة في اكتمالها، الأمة، المجتمع الذي ننتمي إليه. وهذا أيضًا هو السبب الذي يجعل الروايات قادرة على رفع صوت ليس فقط كبرياء الأمة وبهجتها، ولكن أيضًا غضبها، ومواطن ضعفها، وشعورها بالخجل. ولأنهم يذكرون القراء بخزيهم، وكبريائهم، ومكانهم غير المحدد في العالم، يمكن للروائيين أن يوقظوا هذا الغضب، وما أخزانا ونحن لا نزال نرى تلك الانفجارات للتعصب أننا لا نزال نرى تلك الكتب تتعرض للحرق ونرى الروائيين يتعرضون للاضطهاد.

لقد نشأت في بيت كل شخص فيه يقرأ الروايات. كان أبي لديه مكتبة كبيرة، وعندما كنت طفلًا كان يناقش الروائيين العظام الذين أشرت إليهم قبلًا ـ مان، كافكا، دستويفسكي، وتولستوي بنفس الطريقة التي كان بها الآباء الآخرون يناقشون الشخصيات العسكرية والدينية العظيمة. ومنذ سن مبكر، كان كل هؤلاء الروائيين ـ هؤلاء الروائيين العظام ـ يتصلون في عقلي بفكرة أوروبا. لكن هذا لم يكن بسبب عائلتي، التي كانت تعتقد بحرارة في الاتجاه للتغريب، ولهذا كانت تتوق، في براءة، لأن تعتقد في نفسها وبلدها أنهم غربيون أكثر مما هم في الواقع؛ وكان ذلك أيضًا لأن الرواية كانت أحد أعظم المنجزات الفنية التي جاءت من أوروبا.

والرواية، مثل الموسيقى الأوركسترالية والفن التشكيلي في المرحلة التالية لعصر النهضة، هي في رأيي أحد أحجار الزاوية في الحضارة الأوروبية؛ إنها هي التي تجعل أوروبا ما هي

عليه، وهي الوسيلة التي صنعت بها أوروبا طبيعتها وجعلتها ظاهرة، إن جاز القول. لا أستطيع أن أفكر في أوروبا بدون الروايات. وأنا أتحدث الآن عن الرواية كطريقة للتفكير، والفهم، والتخيل، وأيضًا كطريقة لتخيل الإنسان لنفسه كشخص آخر. في مناطق أخرى من العالم، يلتقي الأطفال والشباب لأول مرة بأوروبا بعمق مع مغامرتهم الأولى لقراءة الروايات؛ وكذلك كان الأمر بالنسبة لي. أن تلتقط رواية لتقرأها هو أن تخطو داخل حدود أوروبا؛ أن تدخل قارة جديدة، وثقافة جديدة، وحضارة جديدة؛ أن تتعلم، في سياق تلك الاستكشافات، أن تعبر عن نفسك برغبة جديدة وإلهام جديد؛ وأن تؤمن نتيجة ذلك بأنك جزء من أوروبا هذه هي أحاسيسي كما أتذكرها. دعونا نتذكر أيضًا أن الرواية الروسية العظيمة، ورواية أمريكا الجنوبية، كلاهما يستقيان من الثقافة الأوروبية... إذن فمجرد قراءة رواية يعني أن تفهم أن حدود أوروبا، وتاريخها، وخصائصها القومية هي كلها في حالة انصهار مستمر. إن أوروبا القديمة التي وصفت في الروايات الفرنسية والروسية والألمانية التي كانت في مكتبة أبي هي، مثل أوروبا ما بعد الحرب في طفولتي وأوروبا اليوم مكان في حالة تغير دائم. وهكذا أيضًا فهمنا لما هي أوروبا. ومع ذلك، لديَّ رؤية مستمرة، وهي التي سوف أتحدث عنها الآن.

دعوني أبدأ بقول إن أوروبا موضوع شديد الدقة والحساسية بالنسبة للأتراك. فها نحن هنا، ندق على بابكم، نسأل الدخول، تملؤنا الآمال والنوايا الحسنة، ولكن أيضًا نشعر ببعض القلق ونخشى الرفض. هذه المشاعر تعتمل داخلي بنفس القوة التي يشعر بها الأتراك الآخرون، وما نشعر به جميعًا شديد الشبه «بالخجل الصامت» الذي كنت أصفه آنفًا. وبينما تدق تركيا على باب أوروبا، وبينما نحن ننتظر وننتظر وأوروبا تقدم وعودًا ثم تنسانا، لا لشيء إلا لترفع الحاجز وبينما تفحص أوروبا جميع التأثيرات الممكنة لطلب تركيا بأن تصبح عضوًا كاملًا رأينا تصلبًا يبعث على الأسى للمشاعر المعادية لتركيا في أجزاء معينة من أوروبا، على الأقل بين بعض السياسيين خاصة. وفي الانتخابات الأخيرة، عندما أخذوا موقفًا ضد تركيا والأتراك، وجدت أسلوبهم بنفس خطورة الأسلوب الذي يتبناه بعض السياسيين في بلدي نفسه.

إن انتقاد عيوب الديمقراطية في الدولة التركية أو العثور على أخطاء في اقتصادها شيء؛ أما الحط من كل الثقافة التركية أو كل من هم من أصل تركي هنا في ألمانيا والذين يعيشون حياة تعتبر من أصعب سُبُل الحياة وأفقرها في البلاد فهذا شيء آخر. أما بالنسبة للأتراك في تركيا: عندما يسمعون أنهم يتم تقييمهم بهذه القسوة، فإن ذلك يذكرهم مرة أخرى أنهم يدقون على باب وينتظرون أن يسمح لهم بالدخول، وبالطبع يشعرون بعدم الترحيب بهم. ومن سخريات القدر المريرة أن إلهاب المشاعر القومية المعادية للأتراك في أوروبا قد أثارت ردود فعل من أسوأ

المشاعر القومية داخل تركيا. فهؤلاء الذين يعتقدون في الاتحاد الأوروبي لا بد أن يروا فورًا أن الاختيار الحقيقي الذي يجب علينا اللجوء إليه هو بين السلام والقومية. إما أن يكون لدينا سلام، أو قومية. وأعتقد أن مثال السلام موجود في قلب الاتحاد الأوروبي، وأعتقد أن فرصة السلام التي عرضتها تركيا على أوروبا لن تتلاشى في النهاية. لقد وصلنا إلى نقطة ينبغي عندها أن نختار بين قدرة خيال الروائي وذلك النوع من القومية الذي يتغاضى عن إلقاء كتبه إلى الحريق.

وعلى مدى السنوات القليلة الماضية، تحدثت طويلًا وكثيرًا عن تركيا وطلبها الانضمام إلى عضوية الاتحاد الأوروبي، وغالبًا كنت أقابل بتكشيرات وأسئلة مفعمة بالارتياب، فدعوني أجيبها هنا والآن. إن أهم شيء تقدمه تركيا والشعب التركي لأوروبا وألمانيا هو، بلا شك، السلام؛ إنه الأمان والقوة التي سوف تأتي من رغبة بلد مسلم في الانضمام إلى أوروبا، وهذا التصديق على هذه الرغبة السلمية. إن الروائيين العظام الذين قرأتهم في طفولتي وشبابي لم يكونوا يعرِّفون أوروبا باعتبارها بلادًا مسيحية العقيدة، ولكن بما يحمله أفرادها من رغبات وآمال. ولأن هؤلاء الأبطال كانوا يناضلون لتحرير أنفسهم، والتعبير عن إبداعهم، وجعل أحلامهم تتحقق كانت هذه الروايات تدخل إلى أعماق قلبي. لقد نالت أوروبا احترام العالم غير الغربي بفضل المثاليات التي فعلت الكثير لتغذيتها: الحرية، والمساواة، والإخاء. وإذا كانت روح أوروبا تكمن في التنوير والمساواة والديمقراطية، لو كانت اتحادًا ينطوي ضمنًا على السلام، فإن تركيا سيكون لها مكان فيها. إن أوروبا تضع نفسها داخل النطاق الضيق للتعريف الديني المسيحي، ستكون أشبه بما لو كانت تركيا تحاول أن تستمد قوتها فقط من دينها، وأن تكون مكانًا ينغلق على الداخل وينفصل عن الواقع، مكانًا يرتبط بالماضي أكثر مما يتطلع إلى المستقبل.

ولأنني نشأت في عائلة علمانية تنحاز للتغريب في الجزء الأوروبي من إسطنبول، فليس من الصعب على الإطلاق بالنسبة لي أو بالنسبة لمن هم مثلي من الناس أن نعتقد في الاتحاد الأوروبي. لا تنسوا أنه، منذ طفولتي، كان فريق كرة القدم الذي أعجب به، فناربخش، يلعب في الكأس الأوروبية. هناك ملايين الأتراك مثلي يؤمنون من كل قلوبهم بالاتحاد الأوروبي. ولكن ما هو أكثر أهمية هو أن معظم المحافظين اليوم؛ والأتراك المسلمين، ومعهم ممثلوهم السياسيون، يريدون أيضًا رؤية تركيا عضوًا في الاتحاد الأوروبي، تساعد على تخطيط مستقبل أوروبا، وتحلم بهذا المستقبل يتحقق وتساعد على بنائه. وهذه الإيماءة المفعمة بالصداقة، والتي تأتي بعد قرون من الحروب والصراعات، لا يمكن أن تؤخذ بخفة، ورفضها برمتها قد يكون سببًا في أسف وكدر هائلين. وكما أنني لا أستطيع أن أتخيل تركيا بدون مطل على أوروبا، لا أستطيع أن أعتقد في أوروبا بدون مطل على تركيا.

وأود أن أعتذر للتحدث طويلًا هكذا عن السياسة. إن العالم الذي أتطلع كثيرًا للانتماء إليه هو بالطبع عالم الخيال. وبين سن السابعة والثانية والعشرين، كنت أحلم بأن أصبح فنانًا، وهكذا كنت أخرج إلى شوارع إسطنبول لأرسم مناظر المدينة. وكما أصف في كتابي «إسطنبول»، تخليت عن الفن التشكيلي في الثانية والعشرين من عمري وبدأت أكتب الروايات. وأفكر الآن أنني كنت أريد من التصوير نفس ما أردته من الكتابة: إن ما جذبني إلى كل من الفن والأدب هو الوعد الذي يكمن في كليهما من أن أترك ورائي هذا العالم المضجر المرعب المثبط للآمال إلى عالم آخر أعمق، وأغنى، وأكثر تنوعًا. ولكي أحقق هذا العالم الآخر السحري، سواء كنت أعبر عن نفسي بالخطوط والألوان كما فعلت في مقتبل حياتي، أو بالكلمات، فقد كان عليّ أن أقضي ساعات طويلة مع نفسي كل يوم، أتخيل كل دقيقة من ظلال هذا العالم. وهذا العالم المفعم بالمواساة والذي ظللت أبنيه لمدة ثلاثين عامًا وأنا أجلس وحدي في ركني هو من المؤكد مصنوع من نفس المواد المصنوع منها العالم الذي نعرفه جميعًا مما أستطيع أن أراه من شوارع ودواخل إسطنبول وكارس وفرانكفورت. ولكنه الخيال خيال الروائي هو الذي يعطي العالم المحدود للحياة اليومية غرابته، وسحره، وروحه.

سوف أختتم بكلمات قليلة عن هذه الروح، هذا الجوهر الذي يناضل الروائي حياته كلها لكي ينقله في أعماله. الحياة لا يمكن أن تتسم بالبهجة إلا إن كنا نستطيع أن نضع هذا النضال الغريب والمثير للحيرة داخل إطار. وفي معظم الأحوال، فإن سعادتنا وتعاستنا لا تستمد فقط من الحياة نفسها، ولكن من المعنى الذي نضفيه عليها. لقد كرست حياتي لمحاولة استكشاف هذا المعنى. أو، بتعبير آخر، قضيت حياتي كلها أتجول هائمًا خلال فوضى وقعقعة عالمنا اليوم، المليء بالفوضى والتشوش، والمتسم بالصعوبة وسرعة الحركة، ألقي بنفسي في هذا الطريق وذاك تدفعني انعطافات الحياة، وتقلباتها، باحثًا عن بداية، ووسط، ونهاية. وفي رأيي، هذا شيء لا يمكن أن نجده إلا في الروايات. ومنذ نشر روايتي «الثلج»، في كل يوم أضع قدمي فيه في شوارع فرانكفورت، أشعر بشبح «كا»، بطل الرواية الذي بيني وبينه أشياء مشتركة غير قليلة، وأشعر كما لو كنت حقًا أرى المدينة كما تخيلتها، كما لو كنت بشكل ما قد لمست قلبها.

وقد أصاب مالارمي الحقيقة عندما قال: «كل شيء في العالم موجود من أجل أن يوضع في كتاب». وبلا شك، إن أفضل كتاب موظف ومجهز لاستيعاب كل شيء في العالم هو الرواية. إن الخيال ـ القدرة على نقل المعنى إلى الآخرين ـ هو أعظم قوة للإنسانية، ولقرون طويلة وجد الخيال أصدق تعبير له في الروايات. إنني أقبل جائزة السلام لاتحاد الكتاب الألماني اعترافًا بأعوامي الثلاثين من الخدمة المخلصة لهذا الفن السامي، وأشكركم من أعماق قلبي.

٥٥- في المحاكمة

هذه الجمعة في إسطنبول في شيشلي، المنطقة التي قضيت فيها حياتي كلها، في قاعة المحاكمة التي تقع مباشرة أمام البيت ذي الطوابق الثلاث الذي عاشت فيه جدتي وحدها أربعين عامًا سوف أقف أمام القاضي. جريمتي هي أنني «أهنت الهوية التركية علنًا». سوف يطلب ممثل الادعاء أن أسجن لمدة ثلاثة أعوام. وربما سوف أجد من المثير للقلق أن الصحفي التركي الأرمني هرانت دينك قد حوكم في نفس القاعة بنفس التهمة، تحت الفقرة ٣٠١ من نفس القانون، ووجد مذنبًا، لكنني أظل أشعر بالتفاؤل. ذلك أني، مثل المحامي الذي يدافع عني، أومن بأن القضية المرفوعة ضدي ضعيفة، ولا أظن أنني سأنتهي إلى السجن.

هذا يجعل من المحرج لي بعض الشيء أن أرى محاكمتي يتم التهويل بشأنها. إنني على دراية جيدة تمامًا بأن معظم أصدقائي في إسطنبول والذين سعيت إلى نصيحتهم قد تعرضوا في وقت ما لمساءلات أكثر خشونة بكثير، وفقدوا سنوات كثيرة في إجراءات المحاكم وأحكام السجن فقط بسبب كتاب، فقط بسبب شيء كتبوه. وأن تعيش مثلما أفعل في بلد يكرم الباشوات ورجال الدين والشرطة في كل فرصة ويرفض تكريم كتابه حتى يقضوا سنوات في المحاكم والسجون، لا أستطيع أن أقول إنني أشعر بالدهشة لتعرضي لهذه المحاكمة. وأفهم لماذا يبتسم الأصدقاء ويقولون إنني أخيرًا أصبحت «كاتبًا تركيًّا حقيقيًّا». ولكن عندما نطقت بهذه الكلمات التي جلبت عليّ كل هذه المتاعب، لم أكن أسعى لأي شرف من هذا النوع.

في فبراير ٢٠٠٥، في حديث صحفي نشر في إحدى الصحف السويسرية، قلت إن مليونًا من الأرمن وثلاثين ألفًا من الأكراد قد قتلوا في تركيا؛ وواصلت الشكوى من اعتبار مناقشة هذه الأمور في بلدي نوعًا من التابوهات المحرمة. ومن المعروف بشكل عام بين أهم مؤرخي العالم، أن عددًا كبيرًا من الأرمن العثمانيين تم ترحيلهم، بزعم أنهم اتخذوا موقفًا ضد الإمبراطورية العثمانية أثناء الحرب العالمية الأولى، وكثير منهم ذبحوا أثناء الطريق؛ ويستمر

المتحدثون الرسميون الأتراك، ومعظمهم من الدبلوماسيين، في الإصرار على أن من ماتوا كانوا أقل عددًا بكثير مما يقترحه الأكاديميون، وأن الذبح لم يصل إلى درجة الإبادة العرقية لأنه لم يكن منظمًا أو منهجيًّا، وأنه في سياق الحرب قتل الأرمن الكثير من المسلمين أيضًا.

ولكن في سبتمبر الماضي، رغم معارضة الدولة، قامت ثلاث من أكبر جامعات إسطنبول التي تحظى باحترام كبير، بجمع قواها لإقامة مؤتمر للعلماء المنفتحين على آراء لا تتسامح مع الخط التركي الرسمي. ومنذئذ، ولأول مرة منذ تسعين عامًا، كانت هناك مناقشات عامة للموضوع وهذا رغم شبح الفقرة ٣٠١.

إن استعداد الدولة للوصول إلى هذا المدى لحرمان الشعب التركي من معرفة ماذا حدث للأرمن العثمانيين يجعل الحقيقة من المحرمات. ومن المؤكد أن الكلمات التي قلتها تسببت في غضب يستحق هذه المعاملة: شنت العديد من الصحف حملات كراهية ضدي، ووصل الأمر ببعض كتاب الأعمدة اليمينيين (ولكن ليسوا بالضرورة إسلاميين) إلى أن يقولوا إنني ينبغي «إسكاتي» إلى الأبد؛ ونظمت جماعات من القوميين المتطرفين لقاءات ومظاهرات اعتراضًا على خيانتي؛ وأقيمت محارق عامة لكتبي. ومثل «كا»، بطل روايتي «الثلج»، اكتشفت كيف يشعر المرء عندما يضطر لترك مدينته الحبيبة لبعض الوقت بسبب آرائه السياسية. ولأنني لم أكن أريد إضافة المزيد إلى الخلاف، ولم أكن أريد حتى أن أسمع شيئًا عنه، احتفظت بالهدوء في البداية، وغرقت في نوع غريب من الخجل والشعور بالخزي، أختبئ من الناس وحتى من كلماتي نفسها. ثم أمر أحد الحكام الإقليميين بحرق كتبي؛ وفور عودتي إلى إسطنبول، رفع المدعي العام لشيشلي القضية ضدي؛ ووجدت نفسي موضع اهتمام عالمي.

لم يكن الدافع إلى الحط من شأني مجرد العداوة الشخصية، ولا كانوا يعبرون عن عداوتهم لي وحدي؛ لقد عرفت أن قضيتي كانت مثالًا على مشكلة تستحق المناقشة في تركيا وأيضًا في العالم الخارجي. وكان هذا يرجع جزئيًّا إلى إيماني بأن ما ينتقص من «شرف» الأمة ليس هو مناقشة النقاط السوداء في تاريخها ولكن حظر أية مناقشة على الإطلاق. وكان السبب أيضًا لأنني أعتقد أن الحظر القائم ضد مناقشة الأرمن العثمانيين كان حظرًا ضد حرية التعبير في تركيا اليوم، والواقع أن هذين الأمرين بينهما اتصال قوي. ورغم أنني كنت أشعر بالارتياح للاهتمام بمحنتي وبالإشارات الكريمة للتأييد، كانت هناك أيضًا أوقات شعرت فيها بالقلق من أن أجد نفسي واقعًا بين بلدي وبقية العالم.

كان أصعب شيء هو شرح لماذا يلجأ بلد يلتزم رسميًّا بدخول الاتحاد الأوروبي إلى سجن

مؤلف كتبه معروفة جيدًا في أوروبا، ولماذا تشعر بأنها مجبرة على إقامة كل هذه التمثيلية (حسب تعبير كونراد) «تحت عيون الغربيين». هذه المفارقة الساخرة لا يمكن شرحها وتفسيرها بمجرد الجهل، أو الغيرة، أو التعصب، وهي ليست المفارقة الوحيدة المرتبطة بالأمر هنا. ماذا يمكن أن أفهم من بلد يصر على أن الأتراك، على عكس جيراهم الغربيين، شعب متعاطف، غير قادر على ارتكاب جريمة إبادة الجنس، بينما الجماعات السياسية القومية ترشقني بالتهديدات بالقتل؟ ما هو المنطق وراء شكاوى دولة من أن أعداءها ينشرون تقارير كاذبة عن التراث العثماني في كل مكان من الكرة الأرضية، بينما هي تضطهد وتسجن كاتبًا بعد الآخر، وبهذا تنشر صورة التركي المرعب في كل مكان من العالم؟ عندما أفكر في الأستاذ الجامعي الذي طلبت منه الدولة أن يقدم مكتشفاته حول الأقليات في تركيا، والذي تعرض للاضطهاد عندما قدم تقريرًا لم يعجبهم، أو الأخبار التي وصلت فيما بين الوقت الذي بدأت فيه كتابة هذا المقال حتى وصلت إلى العبارة التي تقرؤها الآن، بأنه تم توجيه التهم تحت المادة ٣٠١ إلى خمسة من الكُتّاب والصحفيين، أتخيل أن فلوبير ونرفال، الأبوين الروحيين للاستشراق، يمكن أن يطلقا على تلك الأحداث «غرائب الشرق»، وعن حق.

بهذا، فإن الدراما التي نراها تتفتح ليست في ظني دراما بشعة وملغزة خاصة بتركيا؛ على العكس، إنها تعبير عن ظاهرة كوكبية جديدة نحن على وشك التعرف على ملامحها، ويجب علينا أن نبدأ الآن، وإن كان بحرص، أن نهتم بتناولها. في السنوات الأخيرة شهدنا النهضة الاقتصادية المدهشة للهند والصين، وفي هذين البلدين كليهما كان التوسع السريع للطبقة الوسطى، رغم أنني لا أظن أننا سوف نفهم حقيقة الناس الذين كانوا جزءًا من هذا التحول حتى نرى حياتهم الشخصية منعكسة في الروايات. إن ما يمكنك أن تدعوه في هذه النخب الجديدة، البورجوازية غير الغربية، أو طبقة الموظفين المثرية، إنهم، مثل طبقات النخبة المؤيدة للتغريب في بلدي نفسها، يشعرون بأنهم مضطرون لاتباع خطين منفصلين ويبدوان غير متوافقين من الفعل من أجل إضفاء الشرعية على ثرواتهم الجديدة ونفوذهم المستحدث. فهم أولًا، لا بد لهم من تبرير الارتفاع السريع لثرواتهم بتبني نموذج ومواقف الغرب، وحيث استطاعوا خلق طلب على مثل هذه المعرفة، فقد أخذوا على عاتقهم أن يعلموا أبناء بلادهم. وعندما يعنفهم الناس لتجاهل التقاليد والتراث، فإن استجابتهم تكون بالتلويح بقومية خبيثة ومتعصبة. إن النزاعات التي قد يطلق عليها المراقب الأجنبي «غرائب» يمكن أن تكون مجرد صراعات بين البرامج السياسية والاقتصادية والتطلعات الثقافية التي تتولد عنها. فمن ناحية، هناك الاندفاع للحاق بالاقتصاد الكوكبي؛ ومن الناحية الأخرى، هناك قومية غاضبة ترى أن الديمقراطية الحقيقية وحرية التعبير هي اختراعات غربية.

كان في. إس. نايبول من أوائل الكتاب الذين وصفوا الحياة الشخصية للنخب الحاكمة القاسية القاتلة غير الغربية في عصر ما بعد الكولونيالية. وعندما التقيت بالكاتب الياباني العظيم كنزابورو أو في كوريا، سمعت أنه أيضًا هوجم من قبل المتطرفين القوميين بعد أن أدلى بتصريح قال فيه إن الجرائم البشعة التي ارتكبتها جيوش بلاده أثناء غزو كوريا والصين ينبغي مناقشتها علنًا في طوكيو. والتعصب الذي أظهرته الدولة الروسية تجاه الشيشان وغيرهم من الأقليات وجماعات الحقوق المدنية، والهجوم على حرية التعبير على يد القوميين الهندوس في الهند، والتطهير العرقي الكتوم في الصين للأويجوريين كل تلك الأفعال تغذيها نفس التناقضات والصراعات.

وإذ يستعد روائيو الغد لرواية الحيوات الشخصية للنخب الجديدة، فإنهم بلا شك يتوقعون من الغرب أن ينتقد الحدود التي تضعها دولهم على حرية التعبير. لكن في أيامنا هذه دمرت الأكاذيب حول الحرب في العراق وتقارير سجون المخابرات الأمريكية السرية مصداقية الغرب بشدة في تركيا وفي أمم أخرى حتى إن الصعوبة تزداد بالنسبة لأناس مثلي في أن يقفوا مع قضية ديمقراطية غربية حقيقية في الجزء الذي أعيش فيه من العالم.

٥٦ ـ لمن تكتب؟

لمن تكتب؟ على مدى الثلاثين عامًا المنصرمة منذ أصبحت كاتبًا كان هذا هو السؤال الذي سمعته أكثر من أي سؤال آخر سواء من القراء أو من الصحفيين. ودوافع السؤال تعتمد على الوقت والمكان، وكذلك على مدى رغبة السائل في المعرفة، لكنهم كلهم يسألونني هذا السؤال بنفس نغمة الصوت المستريبة، المتعالية.

في أواسط السبعينيات، عندما قررت لأول مرة أن أصبح روائيًّا، كان هذا السؤال يعكس النظرة القديمة السائدة من أن الفن والأدب هي أشياء من الترف ممارستها وأن بلدًا فقيرًا غير غربي يناضل للحاق بالعصر الحديث لا ينبغي أن يشغل نفسه بها. وكان هناك أيضًا الإيحاء بأن الشخص الذي «حصل على ما حصلت عليه من تعليم وتدريب» سوف يخدم الأمة بشكل أفضل كطبيب يحارب الأوبئة أو مهندس يبني الجسور. (وقد أعطى جان بول سارتر مصداقية لهذا الرأي في أوائل سنوات ١٩٧٠ عندما أعلن أنه لو كان مثقفًا من مثقفي بيافرا[١]، فلن يضيع وقته في كتابة الروايات).

في السنوات الأخيرة أصبح من يسألون هذا السؤال أكثر اهتماما باكتشاف أي قطاع من المجتمع أتمنى أن يقرءوني ويعجبوا بأعمالي. وكنت أعرف أنه سؤال مخادع، لأنني إن لم أجب بقولي: «إنني أكتب من أجل أبناء المجتمع الأكثر فقرًا وتعرضًا للاضطهاد!» فلسوف أتهم بحماية مصالح الإقطاعيين والبورجوازيين الأتراك ـ حتى لو ذكرني أحد بأن أي كاتب طيب القلب وسليم الطوية يدعي أنه يكتب من أجل الفلاحين والعمال والمضطهدين فلسوف يكون يكتب للناس الذين يستطيعون القراءة بالكاد ـ وفي سنوات ١٩٧٠، عندما سألتني أمي لمن أكتب، كان صوتها الحزين والمهتم يوضح أنها تسأل بصدق: كيف تخطط لإعالة نفسك؟

(١) بيافرا: إقليم في نيجيريا استقل وأقام دولة مستقلة لسكان المنطقة الذين ينتمون إلى قبيلة «الإيبو»، واستمر دولة مستقلة من مايو ١٩٦٧ وحتى يناير ١٩٧٠.

وعندما سألني أصدقائي لمن أكتب، كانت أصواتهم تحمل لمحة سخرية تكفي للإيحاء بأن أحدًا لن يحاول أبدًا أن يقرأ كتابًا كتبه شخص مثلي.

بعد ثلاثين عامًا، ما زلت أسمع هذا السؤال أكثر من أي وقت مضى. وهذا يتعلق أكثر بحقيقة أن رواياتي ترجمت إلى أربعين لغة. وخاصة خلال السنوات العشر الأخيرة، كان الإعلاميون المتزايدون دومًا لعمل أحاديث معي يبدو عليهم القلق البالغ من أن أفهم كلماتهم بطريقة خاطئة، ومن ثم وجدوا أن عليهم إضافة: «إنك تكتب بالتركية، فهل تكتب للأتراك فقط أو أنك الآن في ذهنك الجمهور الأوسع الذي تصل إليه من خلال الترجمة؟» وسواء كنا نتحدث داخل تركيا أو خارجها، فالسؤال دائمًا مصحوب بنفس الابتسامة المستريبة، المتعالية، والتي تجعلني أستنتج أنه، لو كنت أتمنى أن تقبل أعمالي بصفتها أعمالًا صادقة وواقعية، فلا بد أن أجيب: «أنا أكتب فقط للأتراك».

وقبل أن نفحص السؤال نفسه ـ لأنه سؤال لا يتسم بالصدق ولا بالإنسانية ـ ينبغي أن نتذكر أن نهضة الرواية تزامنت مع ظهور الدولة القومية. وعندما كانت تكتب الروايات العظيمة للقرن التاسع عشر، كان فن الرواية فنًّا قوميًّا بكل المعاني. ديكنز، دستويفسكي، وتولستوي، كتبوا من أجل طبقة وسطى بازغة، طبقة يمكنها أن تتعرف في كتب مؤلفها القومي على كل مدينة، وكل شارع، وكل بيت، وكل غرفة، وكل مقعد؛ ويمكنها أن تنغمس في نفس المسرات كما تفعل في العالم الحقيقي، وتناقش نفس الأفكار. في القرن التاسع عشر، ظهرت روايات المؤلفين الكبار في البداية في الملاحق الفنية والثقافية للصحف القومية، لأن مؤلفيها كانوا يتحدثون إلى الأمة. وفي أصواتهم السردية يمكن أن نشعر بقلق وطني مخلص أعمق أمانيه هي أن تزدهر بلاده. وبنهاية القرن التاسع عشر، كانت قراءة وكتابة الروايات تعني اللحاق بنقاش قومي حول الأمور ذات الأهمية القومية.

لكن اليوم، تحمل كتابة الروايات معنى مختلفًا تمامًا، والأمر نفسه بالنسبة لقراءة الروايات الأدبية. جاء التغير الأول في النصف الأول من القرن العشرين، عندما كان ارتباط الرواية الأدبية بالنزعة العصرية قد أكسبها مكانة الفن الرفيع. وبنفس قدر أهمية التغييرات التي حدثت في الاتصالات على مدى الأعوام الثلاثين الأخيرة، في عصر الإعلام الكوكبي، لم يعد الأدباء أناسًا يتحدثون أولًا وقبل كل شيء إلى الطبقات الوسطى لبلادهم، ولكنهم أناس يستطيعون التحدث، ويتحدثون مباشرة إلى قراء «الروايات الأدبية» في كل مكان من العالم. قراء الأدب اليوم ينتظرون كتبًا جديدة من تأليف جارثيا مركيز، وكوتزي، أو بول أوستر، بنفس الطريقة التي كان أسلافهم ينتظرون بها أعمال ديكنز باعتبارها آخر الأنباء. إن

جمهور العالم للأدباء من هذا النوع أكثر كثيرًا من الجمهور الذي تصل كتبهم إليه في بلادهم الأصلية.

وإذا عممنا السؤال ـ لمن يكتب الكُتّاب؟ ـ فقد نقول إنهم يكتبون من أجل قارئهم المثالي، من أجل أحبائهم، من أجل أنفسهم، أو من أجل لا أحد. هذه هي الحقيقة، لكن ليست كل الحقيقة. فالأدباء اليوم يكتبون أيضًا من أجل الذين يقرأونهم. ومن ذلك قد نستدل على أن كتاب الأدب اليوم يقل بالتدريج اتجاههم للكتابة من أجل الأغلبية من جماهيرهم القومية (الذين لا يقرءونهم) ويتجه أكثر إلى الأقلية من قراء الأدب في العالم، الذين يقرءونهم. ومن ثم فهذا هو: السؤال الواخز، والارتياب في نوايا هؤلاء الكُتّاب الحقيقية، تعكس قلقًا حول هذا النظام الثقافي الجديد الذي بدأ يظهر إلى الوجود عبر السنوات الثلاثين الأخيرة.

إن الذين يجدون هذا مثيرًا للاضطراب بشدة هم صانعوا الرأي والمؤسسات الثقافية للأمم غير الغربية. فحيث إنهم غير واثقين من مكانهم في العالم، وغير عازمين على مناقشة الأزمات القومية الجارية أو العلامات السوداء في تاريخهم على الساحة الدولية، مثل هؤلاء الناخبين هم بالضرورة يرتابون في الروائيين الذين يرون التاريخ والقومية من وجهة نظر غير قومية. وفي رأيهم، إن الروائيين الذين لا يكتبون من أجل جمهورهم القومي يخرجون بلادهم إلى «الاستهلاك الأجنبي» ويخترعون مشاكل لا أساس لها في الواقع. وهناك ارتياب مواز لذلك في الغرب، حيث الكثير من القراء يعتقدون أن الآداب المحلية ينبغي أن تظل محلية، نقية، وصادقة لجذورها القومية؛ إن خوفهم السري هو أن يصبحوا كتابًا «عالميين» يستمدون من تقاليد خارج ثقافتهم قد تسبب لهم فقدان أصالتهم. إن الشخص الذي يشعر بمثل هذا الخوف حقًّا هو قارئ يتوق إلى فتح كتاب ودخول بلد أجنبي مقطوع عن العالم، يتوق إلى مشاهدة نزاعات هذا البلد الداخلية، بقدر ما يشهد المرء شجارات العائلة في البيت المجاور. إذا كان أحد الكُتّاب يخاطب جمهورًا يتضمن قراء في ثقافات أخرى يتحدثون لغات أخرى، فإن هذا الحلم الخيالي يموت أيضًا.

ولأن الكُتّاب جميعًا لديهم رغبة عميقة في أن يتمتعوا بالأصالة، فإنني حتى بعد كل هذه السنوات لا أزال أحب أن أُسأل لمن أكتب. لكن بينما تعتمد أصالة كاتب على قدرته على الارتباط بالعالم الذي يعيش فيه، فإنها تعتمد بنفس القدر على قدرته على فهم وضعه المتغير في هذا العالم. لا يوجد ما يمكن تسميته القارئ المثالي الذي لا تقف في طريقه المحظورات الاجتماعية والأساطير القومية، كما أنه لا يوجد ما يمكن أن يسمى بالروائي المثالي. ولكن الروائيين جميعًا يكتبون لهذا القارئ المثالي سواء كان قوميًّا أو عالميًّا في البداية عن طريق صناعته ونفث الروح فيه، ثم بكتابة الكتب وهو في أذهانهم.

كتبي هي حياتي



٥٧ـ الكلمة الختامية للقلعة البيضاء

هناك بعض الروايات التي، رغم أنها قد تصل إلى نهاية مُرْضِية، إلا أنها تحوي شخصيات تظل مستمرة في مغامراتها في أحلام المؤلف. بعض الكُتّاب في القرن التاسع عشر كانوا يكتبون كتابين أو ثلاثة إضافية يملئونها بمثل تلك الأحلام، بينما آخرون، لا يرغبون في إيقاع أنفسهم في مصيدة عالم رواية سابقة، يذهبون إلى تطرف من نوع آخر: حيث إنهم عازمون على إغلاق تلك الصحوات الخطيرة، يجمعونها في ملاحظات متعجلة خاصة بها بعد الرواية، مثل: «بعد سنوات عادت دوروثي وابنتاها إلى ألكينجستون»، أو «في النهاية، استطاع رازاروف أن يدبر أحواله، والآن لديه دخل طيب تمامًا». ثم، هناك نوع آخر من الكُتّاب، يعودون إلى عالم رواية قديمة ليس لرواية المغامرات الجديدة لشخصياتهم القديمة، ولكن لمجرد أن حياة القصة نفسها تتطلب ذلك. الذكريات، الفرص الضائعة، الاستجابات المدركة للقراء والأصدقاء المقربين، والأفكار الجديدة قد تجعل الكتاب يتغير شكله في عقل المؤلف. وتأتي نقطة عندما تصبح صورة الكتاب لديه مختلفة تمامًا عن الكتاب الذي كان ينويه في الأصل ناهيك عن الكتاب الذي يباع في المكتبات وعندما يحدث ذلك يريد الكاتب أن يذكِّر هذا الوحش الجديد الغريب والمراوغ بمن أين أتى.

جاءني الإلهام لكتابة «القلعة البيضاء» في شكله الشبحي التمهيدي بينما كنت أنهي روايتي الأولى، والتي كانت تروى قصة بطولة عائلية في النصف الأول من القرن العشرين بعنوان جودت بيه وأبناؤه. وكانت على شكل عراف، استدعي إلى القصر، سائرًا في شوارع معتمة في منتصف الليل. كان هذا هو تصوري للرواية في ذلك الوقت. كان العراف رجل علم حسن النية، وعندما رأى أن الحماس للعلم قليل في القصر، جعل من نفسه منجِّمًا وهو تحول سهل، بفضل اهتمامه بعلم الفلك ورغم أن فكرته الأولى كانت أن يكسب آخرين في القصر لقضية العلم، سرعان ما دار رأسه بسبب القوة والنفوذ الذي جلبته له تكهناته، وبدأ

يستخدم فنه لأهداف ملتوية. كان هذا كل ما أعرفه. في تلك الأيام، كنت قد بدأت أبتعد عن الموضوعات التاريخية؛ فقد تعبت من مواجهة السؤال: لماذا أكتب قصصًا تاريخية، حتى إنني فقدت اهتمامي به.

وقبلًا عندما كنت في الثالثة والعشرين كنت قد كتبت ثلاث قصص تاريخية، وقد اعتبر الناس حتى روايتي الأولى تاريخية؛ ولفهم اهتمامي بالتاريخ، بدا لي أنني قد أحتاج لفحص ليس فقط ذوقي الأدبي، ولكن أيضًا ميولي في مرحلة الطفولة. ذات مرة عندما كنت صغيرًا، في الثامنة من عمري تركت الشقة التي كنت أعيش فيها مع العائلة وصعدت لزيارة الغرف الكئيبة لشقة جدتي، حيث كان كل شيء وكل قطعة من جهاز الراديو ضعف ما لدينا في الحجم، وبينما كنت أبحث وسط الأوراق المصفرة والكتب الطبية التي كانت يومًا لعمي الذي ذهب إلى أمريكا ولم يعد أبدًا، صادف أن وقعت على كتاب كبير مصور بقلم رشاد أكرم كوشو. وأمضيت أيامًا أقرأ قصة القرود البائسة التي كان الناس يشترونها من محلات بيع القرود في أزابكابي، والتي كانت فيما بعد تشنق على الأشجار لأنها ارتكبت أفعالا غير أخلاقية. وفي أيام الغسيل، بينما كانت الغسالة الآلية تعوي وكان الكبار الغاضبون يسيرون جيئة وذهابًا، والمياه المغلية والصابون الناعم، كنت أزحف إلى ركن وأنظر إلى الرسوم المطبوعة بالأبيض والأسود لشارع «حيث تخشى الملائكة أن تسير»، حيث كانت بنات الهوى يعاقبن بوباء الطاعون الدبلي. وبينما أنتظر الساعة الكبيرة في الطرقة أن تعلن الساعة التالية، كان يستولي عليَّ نفاذ صبر مخيف وأنا أقرأ قصة المجرم الذي قطعت أطرافه لكي يمكن حشره في ماسورة مدفع وإطلاقه إلى السماء.

بعد أن أنهيت روايتي الثانية، المنزل الصامت، وجدت نفسي مرة أخرى مشغولًا بأحلام اليقظة المستمدة من التاريخ. كنت أسأل نفسي، لماذا لا أكتب شيئًا قصيرًا بين الروايات الطويلة؟ طالما كانت قصتي واضحة بالفعل في رأسي.وهكذا، لكي أخدم عرافي، أغرقت نفسي بسعادة في كتب العلوم والفلك، وأعطاني الكتاب الممتع الذي لا منافس له لعدنان أديوار علوم الأتراك العثمانيين الألوان التي كنت أبحث عنها (وكذلك كتب مثل عجائب المخلوقات، التي كان أوليا تشلبي[1] يحبها كثيرًا). كنت قد عرفت لأول مرة من كتاب البروفيسور سهيل أنور «مرض إسطنبول» (Istanbul Observatory)،

---

(١) أوليا تشلبي: (Evliya Çelebi) (١٦١١-١٦٨٢) أشهر رحالة عثماني، تجول في مناطق الإمبراطورية العثمانية والأراضي المجاورة لها على مدى أربعين عامًا. [المترجمة]

أخبار الفلكي العثماني الشهير تقي الدين، الذي حاول أن يشرح المذنبات للسلطان؛ وبعد أن قرأت عن هذا الموضوع ولاحظته يوجه بطلي بإلقاء الضوء على مذكراته العلمية (التي ضاعت منذ ذلك العهد)، كان يمكن أن أبدأ في فهم مدى ضبابية الخط الذي يفصل بين التنجيم وعلم الفلك.

وفي كتاب آخر قرأت عن التنجيم هذا القول: «إن تقديم تخمين بأن نظام الأشياء يمكن أن يتشوش ليس طريقة سيئة في تقويض نظام الأشياء». وفيما بعد، عندما تحولت إلى «نعيمة» (Naima)[1]، وهو من أشهر المؤرخين العثمانيين، عرفت أن حسين أفندي رئيس العرافين كان مثل كل السياسيين قد استخدم ذلك بقوة، القاعدة الذهبية للعرافين.

لم يكن لقراءاتي هدف آخر إلا جمع خلفية مفصلة عن القصة التي أردت كتابتها، ومن الكتب التي كانت تحت يدي بزغ موضوع شديد الانتشار في الأدب التركي: بطل يعاني من أجل فعل الخير ومساعدة الآخرين! وفي بعض تلك الكتب، كان البطل النبيل وطيب القلب يقف باستمرار في مواجهة الخونة الأشرار. وفي الطبقة الأفضل من الرواية، نقرأ أنه من خلال معاناته مع الشر يستطيع أن يتغير. من يعلم، قد أكون قد خططت لكتابة شيء من نفس النوعية، لكني لم أستطع أن أجد مصدر «فضيلته» تلك، ولا استطعت متابعة أصول حماسه للعلم والاكتشاف. وفيما بعد، قررت أن عرافي سوف يحصل على علمه من أحد «الغربيين». وكان العبيد الذين يأتون في حمولات السفن من بلاد بعيدة يمكن أن يخدموا أهدافي جيدًا. ومن هنا جاءت علاقة السيد ـ العبد الهيجيلية. فكرت أن شخصيتي السيد والعبد الإيطالي في روايتي يمكن أن يكون لديهما الكثير ليقولاه وليتعلماه كل من الآخر؛ ولكي أعطيهما وقتًا ليتكلما، وضعتهما معًا في غرفة في مدينة غارقة في الظلام. وأصبح ما بينهما من تماثل ومن توتر في ذات الوقت هو مركز الإبداع الفني للكتاب. واكتشفت أن السيد والعبد يبدوان متشابهين كثيرًا. ربما كان الجانب التحليلي لديَّ هو الذي يأخذ القيادة، ولكن هذه هي الطريقة التي توصلت بها إلى فكرة أنهما متطابقان. ومن هذا الوقت لم أجدني مضطرًا لبذل مجهود كبير لإغراق نفسي في ذلك الموضوع الأدبي الذي يلقى أكثر الترحيب: توأمان متماثلان يتبادلان مكانيهما.

هذا هو كيف بدأت قصتي تكتسب سواء من خلال المصاعب التي قابلتها مع منطقها

---

(١) مصطفي نعيمة (Mustafa Naima) (١٦٥٥-١٧١٦)، مؤرخ عثماني (من حلب، سوريا) في النصف الأول من القرن السابع عشر. [المترجمة]

الداخلي أو من كسل الخيال عندي شكلًا جديدًا تمامًا. كنت بالطبع أعرف قصص التوائم في روايات «هوفمان» (E. T. A. Hoffmann)، الذي كان دائمًا غير راضٍ عن نفسه، والذي لأنه كان يرغب في أن يكون موسيقيًّا، كان يقلد موتسارت، وبالغ في ذلك إلى درجة إضافة اسم موتسارت إلى اسمه؛ كنت أعرف قصص الدم المروعة لإدجار آلان بو، وقصة دستويفسكي «الآخر» (The Other) ، والتي أظهرت تقديري لها في أسطورة البابا المصاب بالصرع في القرى السلافية. وعندما كنت في المدرسة المتوسطة، تفاخر مدرس البيولوجي أمامنا بأنه كان يستطيع دائمًا أن يميز بين التوأمين المتشابهين القبيحين في الفصل، ولكن في الامتحانات الشفهية، كانا دائمًا يتبادلان مكانيهما، دون أن يدرك. وعندما رأيت شارلي شابلن يقوم بالتقليد في «الديكتاتور العظيم» (The Great Dictator)، أعجبني في البداية، ولكن فيما بعد لم أعد أعجب به. عندما كنت صغيرًا كنت أشعر بالخوف من شخصية الكتب المصورة «ألف وجه ووجه»، الذي كان يغير شخصيته دائمًا: وتساءلت إذا أخذ مكاني، فماذا سيفعل؟ وإذا أخذ مكان أحد السيكولوجيين الهواة، فقد يقول: «في الواقع، إن ما يريده جميع الكُتّاب هو أن يصبحوا شخصًا آخر». وقد وضع روبرت لويس ستيفنسون الكثير من ذاته في شخصيتي د. جيكل ومستر هايد أكثر مما وضع هوفمان في قصصه الخيالية، مواطن عادي بالنهار، وكاتب بالليل! متى ما تبادل توأمي الذي يشبهني جدًّا مكانه معي، سوف يحاول أن يذكر قرائي بأنني أدين بالكثير للتوائم.

وما أزال غير متأكد من الذي كتب مخطوطة «القلعة البيضاء»: العبد الإيطالي أم السيد العثماني. عندما كنت أكتبها، قررت أن أستخدم التقارب الذي شعرت به مع فاروق، المؤرخ في المنزل الصامت، لكي أتقي مشاكل تقنية معينة. لا بد أن سرفانتس، الذي أحبيه في الجزئين الأول والأخير من الكتاب، قد عانى من مثل هذا النوع من القلق في مرحلة ما؛ فلكي يكتب دون كيخوته، استفاد من مخطوطة المؤرخ العربي سيد حامد بن إنجلي، ولكي يضفي عليه شخصيته المتميزة ملأ الفجوات بالتلاعب بالكلمات. وهؤلاء الذين قرأوا البيت الصامت سوف يتذكرون أنه بعد أن وجد فاروق المخطوطة في أرشيفات مدينة «جبز» (Gebze) وأخذ على عاتقه أن يقدمها في لغة يفهمها الناس، يبدو أنه أضاف فقرات من كتب أخرى. وفي هذه النقطة، أحب أن أشير للقراء الذين يتخيلون أنني، مثل فاروق، عملت في الأرشيفات، أتجول بين أرفف المخطوطات المتربة، إنني لست مستعدًا لتحمل مسئولية أفعال فاروق. إن ما فعلته هو استخدام بعض التفاصيل التي اكتشفها فاروق. ومن أجل ذلك اقترضت منهجًا من رواية ستاندال «ثلاث قصص إيطالية» (Three Italian Chronicles)، والتي قرأتها عندما كنت أكتب أول كتبي التاريخية: وقد أعددت من أجل اكتشاف المخطوطة القديمة بنثر بعض

التفاصيل في المقدمة التي كتبتها لفاروق. وربما فتح ذلك الطريق لأن أستخدم فاروق مرة أخرى (كما سوف يفعل جده صلاح الدين بيه) في رواية تاريخية أخرى لاحقة، بينما قمت أيضًا بإعفاء القراء من المجازفة بحملة أزياء تخرج من غير مكان وهي أخطر نقطة دائمًا في الروايات التاريخية.

واخترت وضع روايتي في أواسط القرن السابع عشر، ليس فقط لأن ذلك الوقت كان ملائمًا تاريخيًا، كما كان وقتًا حيويًا ومليئًا بالأحداث، ولكن لأن ذلك سوف يتيح لشخصياتي استخدام كتابات نعيمة وأوليا تشلبي؛ ولا تزال هناك تفاصيل صغيرة متنوعة ملتقطة من كتب الرحلات من قرون سابقة ولاحقة انسابت أيضًا داخل الرواية. ولجعل شخصية الإيطالي المتفائل وطيب النية عبدًا للسيد في روايتي (كانت تلك أيام العلاج بالشعوذة والسفن التي تأخذ أسرى)، أخذت ورقة من سرفانتس واستخدمت كتابًا قدم لفيليب الثاني على يد إسباني لم يذكر اسمه كان هو أيضًا أسيرًا لدى الأتراك. وساعدتني مذكرات «بارون دبليو. راتيسلو» (Baron W. Wratislaw)، الذي كان من العبيد الذين يقومون بالتجديف في السفن العثمانية في زمن سرفانتس، كنموذج لإحياء العبد الخاص بي. وقد استفدت أيضًا من فقرات معينة في رسائل الرحالة الإسباني الذي زار إسطنبول قبل أربعين عامًا من زيارتها، والذي وصف المدينة وهي تحت الوباء (عندما كانت بثرة عادية تثير الرعب) وترحيل المسيحيين إلى جزر البرينس[1]. هناك تفاصيل أخرى تظهر في الكتاب لم تأت من الفترة نفسها وإنما من حكايات شهود من أزمنة أخرى: مشاهد ومناظر إسطنبول، مشاهد الألعاب النارية، وأنواع الترفيه الليلية (أنطوان جالان، ليدي مونتاجيو، بارون دي توت[2])؛ أسود السلطان المفضلة، وحديقته للأسود (أحمد رفيق)؛ حملة الجيش العثماني على بولندا (كتاب أحمد أغا «يوميات حصار فيينا» (Diary of the Siege of Vienna))؛ بعض أحلام السلطان الطفل (كتاب يسمى «أحداث غريبة من تاريخنا» (Strange Events from Our History) ، من نفس نوعية كتاب

---

(١) مجموعة جزر في بحر مرمرة. [المترجمة]

(٢) (Antoine Galland) (١٦٤٦-١٧١٥)، مستشرق فرنسي وباحث أثري، أشتهر بأول ترجمة أوروبية لألف ليلة وليلة، والتي ظهرت ما بين ١٧٠٤-١٧١٧، وكان لها تأثير هائل على الأدب الأوروبي اللاحق؛ «ليدي مونتاجو» (Lady Mary Wortley Montagu) (١٦٨٩-١٧٦٢) أرستقراطية وكاتبة إنجليزية اشتهرت برسائلها، خاصة التي أرسلتها من تركيا؛ «بارون دي توت» (François Baron de Tott) (١٧٣٣-١٧٩٣) أرستقراطي وضابط فرنسي من أصل مجري، هاجر إلى الإمبراطورية العثمانية وعاد إلى فرنسا ثم أعيد إلى منطقة القرم في وظيفة قنصل، ولعب دورًا كبيرا في الحرب بين تركيا وروسيا، وارتحل بين معظم دول المنطقة، ونشرت مذكراته في أربعة أجزاء. [المترجمة]

رشاد أكرم كوتشو[1] الذي قرأته في مكتبة جدتي)؛ وأسراب الكلاب البرية في إسطنبول؛ والوقاية من الأوبئة (رسائل هيلموث فون مولتك[2] عن تركيا)؛ و«القلعة البيضاء» التي أخذت منها اسم روايتي (في كتاب تادويتز ترافانيان «رحلات في ترانسلفانيا» (Journeys in Transylvania)، بصور منفذة بطريقة الطباعة، يشير فيها إلى تاريخ القلعة وأيضًا إلى رواية لمؤلف فرنسي عن أوروبي يتبادل مكانه مع أحد البرابرة).

كتب أوليا تشلبي أيضًا كتابًا عن مصحة المجانين في المجمع على التابع لجامع بايزيد في أدرنة (والشخص الذي سمع الموسيقى الغامضة تعزف للمرضى كان هو بالطبع، أوليا تشلبي)، لكني لم أستطع إلا أن أرتعد في اكتئاب عندما زرت أنا وزوجتي هذا الصرح الجميل في صباح مغيم موحل بلا ملامح من صباحات الربيع. وكذلك طائر اللقلق المحبب للسلطان. بعض الأحلام التي يراها محمد الصياد ويفسرها بطلي هي في الواقع أحلامي أنا (الرجال العابسون يحملون أجولة). ومثل بطلي الإيطالي، حدث لي مرة أن كان لي رداء جديد اضطر أخي إلى ارتدائه، لأن رداءه كان قد تمزق تمامًا، لكنه لم يكن أحمر، كما في الكتاب (كان لونه أبيض وأزرق بحري). وفي صباحات الشتاء الباردة، عائدا إلى البيت من رحلة استكشافية، لو كانت أمنا قد اشترت لنا شيئًا لنأكله (ليس حلوًا، بل كعيكات اللوز المرة)، كانت تقول نفس الشيء الذي تقوله زوجة السيد: «هيا نأكل هذا قبل أن يرانا أحد». والقزم أحمر الشعر في الكتاب لا علاقة له بالقصة القديمة من أيام طفولتنا، (The Redheaded Child)، ولا بأي قزم في أي من رواياتي الماضية أو القادمة؛ لقد رأيته في ١٩٧٢ في سوق «البشيكتاش» (Beşiktaş). ولفترة كنت أظن أن تجارب السيد الطويلة لاختراع ساعة يمكن أن تبيِّن أوقات الصلاة كان أحد أحلام يقظتي، يعود إلى أيام عزوبيتي، لكني كنت مخطئًا. فقد ظهر أن كثيرًا من الناس كانوا مهتمين بنفس الفكرة، مما يزيد من الدهشة من أن مثل تلك الساعة لا تزال غير موجودة، وقد أخبرني أحدهم أن اليابانيين قد صنعوا ساعة رسغ بهذه الطريقة، لكني لم أرها أبدًا.

---

(١) رشاد أكرم كوتشو (١٩٠٥-١٩٧٥): مؤرخ ومؤلف تركي، انتقده باموق لمبالغاته التاريخية التي هدفت إلى تبييض وجه الجمهورية، والتي سادتها لغة طنانة بالغة التفخيم. [المترجمة]

(٢) (Helmuth K. B. von Moltke) (١٨٠٠-١٨٩١)، فيلد مارشال ألماني، قاد جيش بروسيا لثلاثين عامًا، وساعد في تحديث الجيش العثماني عندما كان في تركيا، كما كان مستشارًا لقائد الجيوش العثمانية التي واجهت جيوش محمد علي المصرية في ١٨٣٩، ومنيت بالهزيمة، فاستقال من هذا المنصب وعاد إلى القسطنطينية، ثم إلى برلين. اشتهر فون مولتك بمذكراته عن تركيا. [المترجمة]

ربما قد حان وقتها. ولكن التقسيم الشرقي الغربي، وهو أحد الأفكار التي استخدمتها الثقافات وستظل تستخدمها لتصنيف وتمييز الإنسانية، ليس هو موضوع «القلعة البيضاء». هذا التقسيم هو فكرة وهمية، لكن إن لم تكن قد صنعت وأعيد صنعها بحماس عظيم على مر قرون كثيرة، لفقد كتابي الكثير من ألوان خلفيته التي تدعمه. وإذا كان من الممكن استخدام الوباء كورقة اختبار للتقسيم الشرقي الغربي، فهو فكرة أخرى قديمة. في مكان ما في مذكراته، يقول بارون دي توت: «الوباء لا يقتل إلا التركي، بينما يعاني الفرنجة من العذاب الأكبر من خوف الموت!». هذا النوع من الملاحظات ليس في رأيي هراء أو حتى معلومة علمية؛ إنه أحد التفاصيل الصغيرة الكثيرة التي استخدمتها لصناعة نسيج الكتاب. ربما سوف تساعد الكاتب على تذكر كم كانت سعادته وهو يكتب ويبحث كتابه.

٥٨ - «الكتاب الأسود»: بعد عشر سنوات

أشد ما أتذكره بقوة من «الكتاب الأسود» هي الأيام الأخيرة التي قضيتها في العمل عليه. في ١٩٨٨، بعد ثلاث سنوات من العمل، عندما كانت النهاية تلوح في الأفق، أغلقت على نفسي لوقت قصير في شقة خالية في قمة بناية حديثة ترتفع سبعة عشر طابقًا في إيرينكوي، حيث لم أكن أفعل شيئًا سوى الكتابة. كانت زوجتي في أمريكا، ولم يكن أحد يعلم برقم تليفوني، ولهذا لم يرن التليفون أبدًا، وكان الآخرون جميعًا الذين قد يشدونني بعيدًا عن مغامرات «غالب» والعالم المتخيل الذي انغمست فيه بعمق كانوا بعيدين. لم أكن أرى أحدًا سوى اثنين من أقاربي كانا يعيشان في نفس البناية وكان من كرمهما أن دعواني مرارًا وتكرارًا لتناول العشاء؛ وكما هي الحالة دائمًا، عندما أكون منغمسًا بعمق وهوس في كتاب من كتبي، فقدت الصلة بالعالم الخارجي.

لكني وأنا جالس في ركني، لم أستطع أن أصل بالرواية إلى الختام. كانت قد استغرقت حوالي خمس سنوات لكتابتها. وبينما جلست في ذلك المكان البعيد، أعمل على هذا الكتاب الذي لا يريد أن ينتهي، بدأ خوف غريب وتعيس يشوب فرحتي بالكتابة، ووحدتي، خوف أصبح ببطء يشبه ذلك الذي يعانيه البطل، غالب. فبينما يبحث هو بإخفاق عن زوجته في كل مكان من إسطنبول، يصادف كل نوع من المفاجآت ولكنه لا يستطيع أن يشعر بمتعة حقيقية في أنفاق تحت الأرض، كل صور «تركان شوراي» (Turkan Şoray) تبدو متشابهة، أو كل المقالات القديمة التي يتمعن فيها، عظيم هو حزنه على خسارته. وبالمثل، بينما استمرت الكتابة وأصبح الكتاب أكبر، أصبحت متعة كتابته أعمق، لكني لم أكن قادرًا على الاستمتاع بتلك الحقيقة بسبب الهدف الذي أصبح هاجسًا يراوغني. كنت وحيدًا بشكل محزن، مثل غالب تمامًا. كنت أهمل حلاقة ذقني اليومية ولا أهتم بملابسي. وأتذكر أنني كنت أتجول مثل الشبح في الشوارع الخلفية لإرنكوي في إحدى الأمسيات، أحمل كيسًا من البلاستيك المطوي

ومرتديا قلنسوة، ومعطف مطر تنقص منه بعض الأزرار، وحذاء رياضي قديم له نعل قذر. وكنت أذهب إلى أي مطعم قديم وألتهم طعامي، وأنا ألقي بنظرات عدوانية حولي. كان أبي يأتي ليأخذني لتناول الطعام مرة كل أسبوعين، وأتذكر أنه أخبرني بقلقه البالغ لما في شقتي من قذارة وفوضى، وما يبدو عليَّ من دمار، وهذا الكتاب الذي لا يبدو أنني سوف أنهيه.

كنت أشعر بوحدة بالغة، مثل غالب ربما كنت أشعر بذلك لكي أتمكن من وضع تلك المشاعر في الكتاب لكنه كان مصابًا بالاكتئاب، بينما كانت وحدتي وعزلتي في غضب. لأنهم لن يفهموا هذا الكتاب الذي كان يصبح أكثر غرابة بمرور الوقت، لأنهم سوف يقيسونه بالروايات التقليدية، لأنه كان من الصعب فهمه، لأنهم سوف يشيرون إلى أكثر أجزاء الكتاب غموضًا ليثبتوا أنه إخفاق، وأيضًا، ربما، لأنني لن أنهيه أبدًا. لقد كتبت الكتاب الخطأ. أثبت لي «الكتاب الأسود» أن مقياس الكتاب ليس قدرته على حل المشاكل الأدبية والبنائية الموجودة فيه ولكن عظمة وأهمية القضايا التي يتناولها المؤلف، والدرجة التي يمنح بها نفسه لهذه المهمة، مهما كان يشعر باليأس. وبقدر صعوبة كتابة عمل جيد، من الصعب مزج الموضوعات التي يمكن للكاتب أن يكرس كل طاقته الإبداعية من أجلها، أن يكرس كل شيء داخله، لبقية حياته.

الكتب مثل هذا الكتاب، الكتب التي يمكنك أن تكرس لها حياتك كلها ـ مثل الحياة نفسها ـ تأخذك حيث تريدك أن تذهب، ولكن ببطء شديد. هذا المكان الجديد، هذا البلد الأجنبي، هو بلا شك مصنوع من ماضينا، وذكرياتنا، وأحلامنا؛ أثناء الأيام التي كنت أكتب فيها «الكتاب الأسود»، كانت تلك تمتزج بالمخاوف والشكوك، نذور الموت والوحدة التي أصبحت تلاحقني وأنا أكتب طوال الليل حتى الصباح، أدخن سيجارة بعد أخرى. هذه أول مرة لك تحاكي فيها ما يقع بانتظارنا؛ إنها أيضًا أول عزاء لك. ومرة أخرى ينقذك عنادك الأعمى، وليس إتقانك ومهارتك. ورغم الصبر العنيد الذي وثقت فيه أكثر مما فعلت بالشيء الذي يسمونه بالمهارة، كانت هناك أوقات كنت أخشى فيها أن الكتاب كان يسير إلى غير مكان، وأن كل تلك الصفحات التي كتبتها لن تؤدي بي ولا بالقارئ إلى مكان بل إلى حالة من الارتباك والتشوش. وأن هذا سوف يزج بي في اليأس. وبينما كنت أكتب «الكتاب الأسود»، بدا وكأنني كنت أتأرجح بين بحث شخصي عميق عن المعنى، وعن عدم جدوى مصطنعة، ونوع من الغموض الذي لا يمكن أن يكون نابعًا إلا من الرغبة في كتابة شيء عظيم. وأثناء وجودي وحدي، كان ما يستولي عليَّ أكثر شيء هو أسوأ سيناريوهات توحي بها تلك التوترات: ربما قضيت خمس سنوات من حياتي أكتب كتابًا لا قيمة له؛ لا بد أنني أخفقت. أظن

الآن أنه بالنسبة لأناس مثلي فإن مثل تلك المخاوف هي نوع من العلاج، بمعنى أن مثل هؤلاء الأشخاص لا يستطيعون الكتابة إلا بمعاناة التوتر والقلق.

الفكرة الأصلية لرواية «الكتاب الأسود» كانت شيئًا يقع في أواخر السبعينيات، يستدعي ما في الشوارع من شعر في فترة طفولتي، ويحتفل بفوضوية إسطنبول، في الماضي والحاضر. في مذكرات بدأت في كتابتها في ١٩٧٩، كتبت عن مثقف في الخامسة والثلاثين من عمره يهرب من منزله، ومن تجاربه، في رحلة آخر أسبوع طويلة، ومن مباراة كرة قدم أثناء نفس تلك العطلة والتي تتحول إلى كارثة قومية، كتبت عن انقطاع الكهرباء وشوارع إسطنبول، عن طقس لوحات بروجل (الثلج) وكذلك لوحات هرمنيوس بوش (الشياطين)، وعن مثنوي، وعن الشاهنامة، وعن ألف ليلة وليلة.

عندما كانت تلك الأفكار الأولى تتشكل في عقلي، لم أكن قد نشرت بعد روايتي الأولى «جودت بيه وأبناؤه»، ولكني كنت أفكر في فنان كبطل، بل وفكرت في عنوان، «المنمنمة المحطمة». كنت أتخيل كل ما تحتويه إسطنبول من فوضى وضوضاء لا تنتهي، مثقفوها، والحفلات البراقة التي يحضرونها، ولقاءات العائلات، والجنازات، وحفلات الجمال، ومباريات كرة القدم كنت أتخيل كل هذه الأشياء في وقت معًا، وكما هو الحال دائمًا، كنت أستمتع أكثر بأحلامي وخططي لهذه الرواية المسماة «الكتاب الأسود» بأنني سوف أكتب في المستقبل أكثر مما فعلت في الكتب التي كنت أكتبها في ذلك الوقت (رواية سياسية لم تنته أبدًا، والبيت الصامت، والقلعة البيضاء).

في نفس ذلك الوقت تقريبًا، كان ليوم معين أثره على الشكل والمفهوم الذي سيتخذه الكتاب في النهاية. في ١٩٨٢، بعد عامين من الانقلاب، وقبل تطبيق الدستور الجديد الذي قيد الحريات بشدة وتم فرضه دون فرصة للجدل العام، اتصل بي ابن عمي تليفونيا ليقول إن فريقًا تليفزيونيًا سويسريًا وصل إلى إسطنبول لعمل برنامج حول الدستور الجديد وكانوا يبحثون عن المثقفين الذين على استعداد لنقده أمام الكاميرا: فهل أعرف أحدًا يملك الشجاعة لفعل ذلك؟ قضيت اليومين التاليين أذرع شوارع المدينة، وجامعاتها، وناشري دوائر معارفها، ووكالات الإعلانات فيها، وغرف الأخبار، أذهب من بيت لبيت، محاولا أن أجد من المثقفين من لديه الاستعداد للكلام. ولأن المكالمات التليفونية كانت تحت المراقبة المستمرة ـ في ذلك الوقت والآن كذلك ـ كنت مضطرًا لزيارة كل شخص أتوسم فيه ذلك، وكل شخص خذلني. ذلك أن اضطهاد الدولة والجيش للمثقفين قد وصل إلى المستويات السوفيتية، شعرت أن الصحفيين والكُتّاب وغيرهم من الناس المحترمين الذين خذلوني كان لديهم الحق في ذلك،

ومن ثم شعرت بالذنب لأنني أجبرتهم على الدخول في مأزق أخلاقي. كان الفريق التليفزيوني الأجنبي ينتظر في غرفة في فندق بيرا بالاس، قد أخبروني أنهم يستطيعون أن يضعوا ضوءًا خلفيًّا على أي شخص يوافق على الحديث بحيث تكون كل الوجوه خافية في الظل. وفي النهاية قالوا إن لم يكن هناك أي مثقفين مستعدين للحديث معهم، فسوف يجرون الحوار معي بدلًا منهم (كما في «الكتاب الأسود»، عندما يتحدث غالب بالنيابة عن جلال عندما لا يجده)، ولكنني لم يكن لدى ثقة بنفسي، ولا كنت أمتلك الشجاعة.

هناك شظايا كثيرة من الذاكرة وجدت طريقها إلى «الكتاب الأسود» مع تغيير طفيف في الشكل حتى إنه سيكون من الصعب أن أسردها بالكامل. لكني أحب أن يكون معروفًا أنني كنت متألمًا لتكرار نسخ «نيشانتاشي» (Nişantaşi) بالشكل الذي كنت أعرفه في تلك الأيام، وأنني اهتممت بأسماء الشوارع، والطرقات، والطقس العام لها. ويعرف الناس أن علاء الدين شخص حقيقي، ولديه دكان حقيقي مجاور لمركز الشرطة، يعرفون ذلك من اللقاءات الصحفية التي راح يعقدها بعد نشر الرواية بالتركية. وقد كنت دائمًا سعيدًا برؤية القصاصات التي عرضها علاء الدين على نوافذ دكانه أو في أركانه، كما استمتعت بتقديمه إلى المترجمين («علاء الدين، هذه فيرا؛ وهي سوف تجعلك شهيرًا في روسيا!») وحقيقة أن هناك قراء فضوليين أتوا من كل أنحاء العالم يبحثون عنه. أما أولئك الذين وجدوا حل اللغز، ووجدوا أن هناك بناية تسمى بناية باموق، حيث يقع مركز شقق المدينة في الرواية، فقد يكونون أيضًا قد خمنوا أنني استخدمت تفاصيل أخرى كثيرة من حياتي بنفس الطريقة، من أنين الحياة إلى رائحة بئر السلم والمشاجرات المنزلية لتلك العائلة المتغربة. وبعد نشر الكتاب، استمر أقاربي، الذين اختلفوا مع الرواية حتى آخر عبارة فيها، في مشاجراتهم المنزلية كنوع من الدعابة ما بعد الحداثية، في البداية راحوا يأخذ كل منهم الآخر إلى المحكمة بشأن قضايا الملكية، ثم راحوا يجتمعون معًا لتناول وجبات أيام الإجازات.

ولأن الرواية تجري في أماكن قضيت فيها طفولتي، ولأنها تروى حكاية رجل في مثل عمري، فقد سئلت كثيرًا بالطبع عن مدى التشابه بيني وبين غالب. تفاصيل حياتي الصغيرة، رحلات جلب المشتريات، النظر إلى دكان علاء الدين من النافذة، الحديث إلى كامر هانم الحقيقية، قضاء أمسيات السبت وحيدًا، السير في الشوارع ليلًا ربما كل ذلك يشبه حياة غالب. لكن الشعور الأساسي بالوحدة في حياة غالب، الاكتئاب الذي تسلل إليه كنوع من المرض، والظلام الحزين لحياته يسعدني أن أقول إن آلامي ليست بهذا العمق. وأنا أشعر بالغيرة من قدرة غالب على احتمال وحدته، وأحزانه، وآلامه، كما أعجب بتصميمه الهادئ على الحياة بالرغم من كل ما عليه أن يحتمله. وقد أصبحت كاتبًا لأنني لم أكن في مثل قوة غالب.

بدأت كتابة «الكتاب الأسود» في ١٩٨٥ في غرفة نومي الصغيرة في جامعة أيوا. كانت نافذتي تطل على الغابات، حيث تتوهج أشجار الزان بلون أحمر خريفي. ثم ذهبت لألحق بزوجتي في بيت طلبة بجامعة كولومبيا، حيث استمررت في الكتابة على مكتب اشتريته من هارلم ووضعته بجوار نافذة تطل على منتزه مورنينجسايد. ومتى ما رفعت عينيّ، كنت أحدق في الطريق المتسع الذي يجري على أطراف المنتزه حيث تتجمع السناجب وبائعي المخدرات يسرقون المارة (وأنا من ضمنهم) ويقتلون بعضهم بعضًا أمام عيني، وحيث حدث ذات مرة أن كان على داستين هوفمان أن يظهر واقفًا بانتظار استدعائه لأحد المناظر في فيلم عشتار، وهو الفيلم الذي فشل فشلًا ذريعًا. وبعد ذلك عملت في غرفة مساحتها ستة أقدام في أربعة أقدام في مكتبة جامعة كولومبيا، والتي كانت تضم أربعة ملايين كتاب. كانت غرفتي، التي كانت دائمًا زرقاء بدخان السجائر، في قمة البناية وتطل على مبنى سكن الطلبة المركزي حيث كان مئات من الطلبة يسيرون باستمرار ذهابًا وإيابًا. واستمررت في العمل على الكتاب في شقة على السطح في «تشفيكيي جاديسي» (Teşvikiye Caddesi)، والتي ألهمتني بالمكتب السري لجلال (كانت أنابيب التدفئة والأراضي الباركيه تئن وتطقطق بنفس الطريقة) وفي هيبليادا، في بيت صيفي بيع فيما بعد (كنت من نافذتي أستطيع رؤية الغابة واللون القاتم للبحر خلفها). ومن شقتي في إيرنكوي، حيث كتبت الصفحات الأخيرة، كنت أستطيع رؤية عشرات الآلاف من النوافذ، وفي الليالي التي كنت أقضيها فرحًا بالكتابة والتدخين علبة بعد الأخرى، كنت أراقب الضوء الأرزق للتليفزيون يختفي من النوافذ واحدة بعد الأخرى. وعندما أعود بذاكرتي إلى تلك الأيام، عندما كانت أذناي قد تعودتا على صمت إسطنبول (ونباح الأسراب البعيدة من الكلاب، وهسهسة الأشجار، وسارينات الشرطة، وعربات القمامة، والسكارى)؛ عندما كنت أستطيع أن أدخن كما أشاء، وأكتب، أستطيع أن أرى كم كنت سعيدًا في ذلك الوقت حتى وأنا أعيش أفراح ومخاوف الإجهاد الذهني الذي سوف ينالني بالقرب من الصباح، عندما كنت أفقد طريقي داخل قلب الرواية الغامض، والذي كان في بعض الأوقات ينغلق حتى أمامي.

٥٩ ـ مختارات من اللقاءات الصحفية حول «الحياة الجديدة»

بدأت روايتي الحياة الجديدة في وسط رواية أخرى، بطريقة لم أكن أتوقعها أبدًا. كنت أكتب الرواية التي سوف تصبح بعنوان «اسمي أحمر» (My Name is Red). ودعيت لحضور مهرجان في أستراليا، وصلت بعد رحلة طويلة بالطائرة. أخذوني أنا وعدد من الكتاب الآخرين إلى فندق. وذهب ثلاثة منا: طبيب الأمراض العصبية أوليفر ساكس، والشاعر ميروسلاف هولوب، وأنا إلى شاطئ البحر. كان الساحل لا نهاية له، السماء رمادية، والبحر هادئ، ورمادي تقريبًا. وكان الهواء بلا حركة، متوقفًا. كنت واقفًا على حافة القارة التي كنت وأنا طفل أراها تشبه رأس الحصان. وسار ساكس إلى حافة البحر بباليتته. وذهب هولوب ليبحث عن الحجارة والقواقع وسرعان ما اختفى عن ناظري. وبقيت وحدي على الشاطئ الممتد بلا نهاية. كانت لحظة غامضة. فجأة وجدتني بشكل غريب أقول لنفسي «أنا كاتب!». كنت سعيدًا لأنني حي، ولأنني أقف في هذا المكان، ولأنني موجود في هذا العالم. في تلك الليلة أقاموا لنا نحن الكُتّاب حفلة كبيرة، لكني كنت متعبًا، ولم أذهب. راقبت الحفلة من شرفة الفندق؛ كانت الأصوات والأضواء في الحديقة البعيدة تبدو من خلال أوراق الأشجار. وبالنسبة لي، كانت مراقبة حفلة من مسافة بعيدة تنم عن موقف كاتب تجاه الحياة. وفي تلك اللحظة تمامًا، دخل أوليفر ساكس إلى الشرفة من الباب المجاور. قلت له إنني لم أستطع النوم بعد الرحلة الطويلة. فأحضر لي حبة منومة من غرفته. وقال: «أنا أيضًا لا أستطيع النوم، دعنا نتشارك في هذه الحبة». قلت: «إنني لا أتناول حبوبًا منومة أبدًا»، وبدا ذلك وكأني أقول إنني لا أتناول مخدرات أبدًا. قال ساكس: «أنا لا أتناولها أبدًا أيضًا، لكنها العلاج الوحيد للمعاناة من اختلاف التوقيت بعد رحلة طويلة بالطائرة».

كان طبيب أعصاب وكاتبًا أعجب به، فأخذت الحبة من يده، وشكرته، وعدت إلى غرفتي، وابتلعت الحبة، ودخلت إلى الفراش، وانتظرت آملًا. لكن النوم لم يأت. الفكرة التي كانت

قد خطرت لي قبلًا أنني كاتب كانت الآن مختلطة بالاشتياق إلى «النقاء»، إلى الحقيقة والصدق. كنت راقدًا في سريري في الظلام، أفكر في حياتي. وشعرت وكأن السعادة وكتابة شيء جيد هو ما سوف يجلب لي السلام النفسي. نهضت من السرير كمن يسير أثناء النوم، وأخذت الدفتر الفارغ الذي أحمله دائمًا معي وجلست إلى المكتب في تلك الغرفة الكبيرة، وبدأت أكتب: «قرأت كتابًا ذات يوم، وتغيرت حياتي كلية». كانت هذه العبارة تدور في عقلي لسنوات. كنت أتمنى منذ وقت طويل أن أبدأ رواية بتلك العبارة. والبطل سوف يشبهني أيضًا. ولن يعلم القارئ شيئًا عن الكتاب الذي قرأه البطل، ولكن سوف يعرف فقط بما حدث للبطل بعد أن انتهى من قراءته. وحينئذ سوف يستخدم القارئ هذه المعرفة ليحاول معرفة أي كتاب قرأه البطل الشاب. وبهذه الطريقة كتبت الفقرة الأولى من رواية الحياة الجديدة، ولم يمر وقت طويل حتى وجدت نفسي مستغرقًا فيها. كنت في غاية السعادة بهذا. أخذت إجازة من «أحمر» وكتبت هذا الكتاب على مدى عامين، ظللت فيهما مخلصًا للشكل، القصيدة، الذي جاءت عليه الرواية.

عندما كنت أكتب الكتاب، قضيت كثيرًا من الوقت أسافر إلى مدن صغيرة لم تكن بعيدة جدًّا عن إسطنبول ـ مدن منطقة مرمرة، حيث تقع أحداث رواية البيت الصامت. وفي الواقع إن كل المدن التركية الكبيرة تبدو أقرب شبهًا بالمدن الإقليمية (باختلافها عن القرى الكبيرة)، وبهذا المعنى، فإن إسطنبول مدينة صغيرة أيضًا. فالمدن الإقليمية التركية تعكس شيئًا مختلفًا عن الروايات الإقليمية القديمة لـ رشاد نوري جونتكين: «حاكم، مدير لأحد مكاتب تسجيل الأراضي، قليل من المواطنين المهمين، أحد ملاك الأراضي الكبار، معلم من المتحمسين لأتاتورك، وإمام». إن جو المدينة الأناضولية اليوم تصنعه سلسلة محلاتها الأرسيليك والأيجاز، وقاعات المراهنات فيها، وألواحها الزجاجية، وتليفزيوناتها ـ كلها من نفس الماركة ـ وصيدلياتها، ومحلات الفطائر، ومكاتبها البريدية، ومستشفياتها الرثة، حيث يوجد دائمًا طابور طويل على الباب. ربما أكون شديد الإلحاح، لكني أحب أن أضيف هذا. زيا جوكالب، المعماري والمدافع الشهير عن القومية التركية، يحدد أمة من خلال ثقافتها الشعبية، ولغتها الشعبية، وتاريخها المشترك، والعناصر الأخرى المماثلة. وبمعنى ما، هو يبحث عن المبادئ التي يمكن أن تقوم عليها تركيا الحديثة الموحدة التي يأمل في أن يخلقها. لكن ما يوحد تركيا اليوم ليس هو اللغة أو التاريخ أو الثقافة، إنه موزعو الأرسليك والأيجاز، والمراهنات على نتائج مباريات كرة القدم، والمكاتب البريدية، ومحلات بترفلاي للأثاث. هذه المشروعات التجارية المركزية المربحة لها شبكات تنتشر في كل مكان عبر البلاد، والوحدة التي توحي بها أقوى كثيرًا من الوحدة التي يوحي بها زيا جوكالب.

الواقع أننا كلنا صادفنا مؤتمرات المبيعات في مكان ما. ومعظمها يجري في فنادق خمس نجوم. ومتى ما ذهبنا إلى مثل تلك الفنادق، نصادف جماعات من الرجال يضعون أيديهم في جيوبهم، وينظرون إلى السياح، ويبحثون عن الترفيه، وإن كان ذلك في الساعات المبكرة من الصباح وقد تناولوا بعض المشروبات، فقد يبدون بمظهر طفولي إلى حد ما، كما يحدث أن يصبح المرء وهو يؤدي خدمته العسكرية. هؤلاء الباعة الذين سوف يقضون يومين أو ثلاثة سنويًا في مؤتمرات البيع. يرون بعضهم بعضًا، يلتقون بعضهم ببعض، يعبرون معًا من خلال أية مبادئ وأفكار تريد الشركة منهم تقديمها حول هوية الشركة، وهنا ينتج نوع من الإثارة الطفولية، إحساس بالأخوة، وجو من الصداقة الذكورية التي نعرفها جيدًا في هذا البلد. وبشكل عام، لا يأتي الأزواج إلى مثل هذه المؤتمرات.

الشركة تريد أن تمد رجالها بمعارف عن سلعها الجديدة المطلوب الترويج لها، وكل ما هو جديد بالنسبة للشركة بما يجعلها في شكل أحدث. ومن ثم لو كانت شركة تصنيع تليفزيونات، فسوف يكون هناك برج من التليفزيونات في بهو الفندق؛ وإن كانت شركة أدوية، فسوف يكون هناك جبل من الأدوية أو ما شابه من الصروح لاجتذاب المستهلك. وكما في المجتمعات السرية، فإن خلق هوية ـ شعور بالـ «نحن» ـ أمر بالغ الأهمية، ومن ثم سوف ترى اسم الشركة مطبوعًا على سلاسل المفاتيح، ودفاتر رائعة، وأظرف، وأقلام، وولاعات، يقدمونها كهدايا لجميع العاملين بالمؤسسة. هذه الهدايا أيضًا تحمل رموزًا ولوجوهات تخلق تلك الهوية، ذلك الإحساس بالـ«نحن».

إن حلوى الحياة الجديدة التي وصفتها في الكتاب حقيقية؛ وكانوا لا يزالون ينتجونها عندما كنت طفلًا. وهناك شركات أخرى كانت تنتج تقليدًا لها، وهذه التفصيلة كانت أكثر ما أمتعني من بين التفاصيل الكثيرة الموجودة في الكتاب، لأن الحياة الجديدة هو أيضًا اسم رواية دانتي، والرياح من هذا الكتاب قد تشعر بها خفيفة في كتابي. وبتعبير آخر، يشير عنوان الحياة الجديدة إلى الحلوى التي كانت منتشرة في كل مكان من تركيا في سنوات ١٩٥٠، وكذلك إلى كتاب من تأليف دانتي.

في وسط الليل، عندما تكون غارقًا في النوم، يدخل أتوبيسك مدينة صغيرة. أضواء المدينة باهتة، ومبانيها متهالكة. وليس هناك أحد في الشوارع. لكن من خلال النوافذ العالية للأتوبيس يمكنك أن ترى بيتًا فتحت ستائره. ربما هذا هو المكان الذي سوف يتوقف فيه الأتوبيس في إحدى الإشارات المرورية. وفي وسط كل هذا النشاط، فجأة تجد نفسك تنظر من خلال الستائر المفتوحة لبيت على جانب الطريق في مدينة صغيرة لا تعرف فيها أحدًا،

حيث ترى الناس في بيجاماتهم وهم يدخنون، أو يقرءون الجرائد، أو يلاحظون آخر الأخبار قبل إغلاق التليفزيون. كل من أخذ أتوبيسًا ليليًّا في تركيا قد مر بهذه التجربة. أحيانًا نلتقي عينًا بعين مع هؤلاء الناس وهم داخل بيوتهم، داخل خصوصيتهم. في لحظة، تتحول من الحركة بسرعة ستين ميلًا في الساعة إلى توقف كامل، لتنظر إلى أكثر التفاصيل غرابة وحميمية لحياتهم بالحركة البطيئة. هذه هي اللحظات التي لا يعادلها شيء، عندما تريك الحياة، بمثل هذه الطريقة الغامضة، إن العالم مصنوع من حيوات كثيرة مختلفة، وأناس كثيرين مختلفين. عندما نفتح ثلاجة نرى أواني وطماطم تجعلنا نشعر بالغيرة من حياة أخرى بنفس الطريقة. نقارن أنفسنا بهؤلاء الناس. إننا مهتمون بهذا الجانب أو ذلك من حياتهم، ونود لو نكون داخل هذه الحياة. إننا نحلم بأن نكون أكثر شبهًا بهؤلاء الناس، بأن نصبح هم. إن الانجذاب إلى حياة أخرى هو أن نفهم مدى التقارب والتواصل بين حيواتنا جميعًا، في حين أن كل منها متفردة أيضًا.

إنني مهتم بالصوفية كمصدر من مصادر الأدب. لا أستطيع أن أرتبط بها كعلم يشمل أوضاعًا وأفعالًا لتدريب الروح، ولكني أنظر إلى أدب الصوفية ككنز أدبي. وبينما أجلس إلى مائدتي، طفلًا لعائلة جمهورية، أعيش كرجل يلتزم بعقلانية غربية ديكارتية لأقصى درجة. وجودي ينطوي في جوهره على المنطق والعقل. لكني في نفس الوقت، أحاول أن أنفتح بقدر ما أستطيع على كتب أخرى، ونصوص أخرى. ولا أنظر إلى تلك النصوص كمادة، إنني أستمتع بقراءتها فهي تجلب لي الفرحة، وهذه الفرحة ترفع من معنوياتي. وأيًّا كان ما تلمسه، فلسوف تضع في حسابها العقلانية الموجودة داخلي. ربما تقوم كتبي على هذين القطبين، اللذين يتجاذبان ويتنافران في وقت معا.

٦٠ـ مختارات من الأحاديث الصحفية حول «اسمي أحمر»

كانت فيليز تشاغمان، مديرة قصر توبكابي، أول شخص يقرأ روايتي «اسمي أحمر» (My Name is Red)، وكانت أيضًا أكثر الناس تدقيقًا. كانت فيليز هانم مديرة مكتبة القصر عندما بدأت الكتاب. وقبل أن أبدأ الكتابة، كانت لنا أحاديث طويلة. وفيليز هانم هي التي أخبرتني بما نراه في المنمنمات غير المكتملة ـ أن الفنانين كانوا يبدءون رسم الجياد من الأقدام، مما يوحي بأنهم كانوا يرسمون من الذاكرة.

وقبل نشر اسمي أحمر، التقيت بفيليز هانم في قصر توبكابي في صباح أحد أيام الآحاد، وتصفحنا الكتاب صفحة بصفحة. واستمر عملنا حتى وقت متأخر من اليوم. كان الظلام قد انتشر بالخارج في ذلك الوقت؛ وكان متحف القصر قد أغلق. ذهبنا إلى فناء الحريم. وحيثما كنا ننظر، كان المكان مظلمًا، خاليًا، موحيًا بالشؤم. أوراق الخريف، والرياح، والبرد. انتشرت الظلال القاتمة عبر جدران الخزينة التي أصفها في الكتاب. وقفنا هناك، نراقب في صمت، لفترة طويلة جدًّا، وفي أيدينا صفحات من المخطوطة التي لم تنشر بعد. كانت كتابة اسمي أحمر تستحق مجرد الوقوف هناك في القصر في مساء ذلك الأحد المظلم والعاصف.

حتى بدأت أتخيل هذه الرواية، كان فهمي وحبي للمنمنمات الإسلامية محدودًا. ولتمييز هذه الرسوم حسب عصورها، ولإدراك قيمة أساليبها، لا بد أن يكون لدى المرء قدر كبير من الصبر، وهذا الصبر بحاجة لدعمه بالحب. في البداية، كان حب هذا النوع من التصوير هو أصعب شيء بالنسبة لي. كان ذلك مثل حب مادة الموضوع. في القسم الإسلامي من متحف الفن المتروبوليتان في نيويورك، كان من المعتاد أن يعرضوا المنمنمات أفضل كثيرًا مما يفعلون الآن، خاصة المنمنمات الفارسية، وكان يمكنك أن تقترب بشدة من الصفحات والرسوم. في أوائل سنوات ١٩٩٠، عندما كان الوصول إلى خزانات العرض متاحًا، كنت أذهب هناك وأنظر إليها لساعات. بعضها أشعرني بالملل، بالطبع؛ وأشعرتني أخريات بنوع من اللعب، من

البهجة والمرح؛ وتعلمت أن أحب لوحات أخرى بالنظر إليها لوقت طويل. تعلمت أنك ينبغي أن تبذل جهدًا لكي تستطيع إدراك قدرها. في البداية كان ذلك أشبه بمحاولة قراءة كتاب بلغة لا تعرفها، وليس معك سوى قاموس سيئ للغاية لمساعدتك؛ لا تصل إلا إلى فهم ضعيف للغاية لما يجري؛ ساعات تمر ولا شيء يحدث. ويؤلمك أن تعرف أن هناك آخرين متمكنين في هذه اللغة، وتشعر بالحسد لهم، وتفكر أنك نفسك لن تتمكن أبدًا من أن تصل إلى مستوى كفاءتهم أو ما يلازم هذه الكفاءة من متعة. ولكن من ناحية أخرى هناك نوع من الاعتداد والكبر في ذلك. في البداية أنت لا تعلم كيف تقترب من هؤلاء الناس الغرباء والمتجاهلين لك بشكل مفتعل، والمغلقين والعسيرين على الفهم، وذوي العيون الماكرة، والمتطابقين، كيف تقترب منهم دون أن تكون لديك وجهة نظر معينة تجاههم كيف سوف تجد في نفسك الأريحية لحب أناس يرتدون تلك الملابس الشرقية شديدة الغرابة؟ ولكن، بالنظر إلى وجوههم، والنظر داخل عيونهم، تتعلم أن تحبهم. أنا لا أشعر بالفخر لأنني قرأت كل الكتب التي قرأتها، ولكن لأنني على مدى فترة عشر سنوات تعلمت أن أحبها.

البطل الحقيقي في اسمي أحمر هو الحكاء: كل ليلة يذهب إلى مقهى ليقف بجوار صورة ويحكي حكاية. وأكثر أجزاء الكتاب إثارة للحزن هي نهايته المؤسفة. أعرف كيف يشعر هذا الحكاء ـ الضغط المستمر. لا تكتب هذا، لا تكتب ذاك؛ إن كتبت ذلك فضعه بهذه الطريقة؛ أمك ستغضب منك، أبوك سيغضب منك، الدولة ستغضب منك، الناشرون سوف يغضبون، والصحف سوف تغضب، الجميع سيغضبون؛ وسوف يقطعون لسانك ويهددونك بأصابعهم؛ مهما كان ما تفعله، سوف يتدخلون. قد تقول: «فليساعدني الله»، لكن في نفس الوقت سوف تفكر، سوف أكتب هذا بطريقة ستجعل كل شخص غاضبًا، ولكنها ستكون جميلة جدا حتى إنهم سوف يحنون رؤوسهم. في الأجواء الديمقراطية المنتقصة الخرقاء مثل ديمقراطيتنا، في هذا المجتمع المحاط بكل هذه المحظورات والممنوعات، كتابة الروايات تضعني في موقف لا يختلف كثيرًا عن مواقف الحكائين التقليديين؛ وأيًا كانت المحظورات السياسية، فالكاتب يمكن أن يجد نفسه معاقًا بسبب التابوهات، والعلاقات العائلية، والمحاذير الدينية، والدولة، وغير ذلك كثير. وبهذا المعنى، فإن كتابة الرواية التاريخية تعبر عن رغبة في التنكر أو التخفي وراء شيء ما.

كانت قضية الأسلوب هي أحد همومي الرئيسية في اسمي أحمر. الأسلوب كما أفهمه اليوم هو مفهوم ما بعد نهضوي احتفل به مؤرخو الفن الغربي في القرن التاسع عشر، وهو ما يميز كل فنان عن الآخرين جميعًا. ولكن المبالغة في انفرادية أسلوب فنان معين هو تشجيع لعبادة

الشخصية. لم يكن الفنانون الفرس وفنانو المنمنمات في القرنين الخامس عشر والسادس عشر معروفين بأساليبهم الفردية، ولكن بالشاه الحاكم، أو الورشة، أو المدينة التي عملوا فيها.

القضية المركزية لرواية اسمي أحمر ليست هي قضية الشرق ـ الغرب؛ إنها العمل الشاق الدءوب لفنان المنمنمات: معاناة الفنان وإخلاصه الكامل لعمله. هذا كتاب عن الفن والحياة والزواج والسعادة. وأما قضية الشرق ـ الغرب، فإنها تقف مستترة في مكان ما في الخلفية.

كل كتبي تتكون من خليط من الأساليب والأنماط، والعادات، والقصص الشرقية والغربية، وإذا كنت أحظى بثراء في كتاباتي، فالفضل يرجع للتراثات الشرقية والغربية. وتأتي راحتي، وسعادتي المزدوجة، من نفس المصدر: أستطيع، دون أي إحساس بالذنب، أن أتجول بين العالمين، وفي كليهما أشعر بالراحة وكأني في بيتي. ولن يستطيع المحافظون والأصوليون الدينيون الذين لا يشعرون بالارتياح تجاه الغرب، كما هو الحال معي، ولا المثاليون من أصحاب النزعة الحداثية الذين لا يشعرون بالارتياح تجاه التراث، لن يفهموا أبدًا كيف يمكن أن يكون هذا ممكنًا.

وكما في رواية البيت الصامت، تتحدث الشخصيات بضمير المتكلم. كل شيء يتحدث، ليس الشخصيات فقط، ولكن الأشياء أيضًا. والعنوان يوضح طابع العمل وجوه العام.

خطر لي العنوان «اسمي أحمر»، وأنا أنهي الكتاب، وأعجبني على الفور. كان العنوان الأصلي للكتاب هو «الحب من أول صورة». وكان هذا العنوان إشارة لموضوع الوقوع في الحب بالنظر إلى صورة خسرو وشيرين التي تحمل عنوان «الحب من أول نظرة». وفيلم «وجه مخبأ»، والمستمد من قصة في «الكتاب الأسود»، والذي كتبت له السيناريو، يستكشف نفس الموضوع: الوقوع في الحب من خلال النظر إلى الصور.

شيرين تقع في حب خسرو بالنظر إلى صورة، ولكن لماذا، عندما تذهب إلى الغابة، لا تقع في الحب من أول نظرة إلى الصورة؟ في المرة الثانية التي تذهب فيها إلى الغابة، ترى الصورة ثانية، ومرة ثانية لا تقع في الحب. ولكنها عندما تراه في زيارتها الثالثة إلى الغابة تقع في الحب. يتساءل بطلي، بلاك: أما كان ينبغي أن تقع في حب رجل بهذه الوسامة وهذا السحر من أول مرة تراه؟ تجيب شكور إنه، في الأساطير، يحدث كل شيء في ثلاث مرات. في الأساطير، كل شخص لديه ثلاث فرص، ولكن في الرواية الحديثة، كل موتيفة تُستخدم مرة واحدة فقط. العنوان الذي تخليت عنه يتعلق بالقضية المركزية للكتاب، أما العنوان الذي وضعته «اسمي أحمر»، فهو يدور حول هذا السؤال، يتناوله من كل الزوايا: إن كانت شيرين تقع في الحب

مع خسرو عندما تنظر إلى صورته، فإن صورة خسرو لا بد أن تكون قد صنعت بأسلوب البورتريه الغربي، لأن أسلوب المنمنمات الإسلامي يصور نوعًا أكثر شمولًا من الجمال. بعد النظر إلى الصورة، يمكنها أن تتعرف عليه في الشارع (كما يحدث بالنسبة لصورة على بطاقة شخصية). وقد تم عمل مئات الصور لتيمور لنك والسلاطين والخانات في تلك الفترة، ولكن اليوم ليس لدينا فكرة عن شكلهم الحقيقي: إنها دائمًا صورة لسلطان أو خان مثالي. هل من الممكن الوقوع في حب شخص يبدو مثل أي شخص آخر؟

تدور كتبي حول هذه الموضوعات. كارا، والذي شكلته إلى حد ما على غرار خسرو، يذهب إلى المنفى عندما لا تعود حبيبته، ولسنوات يفكر في وجهها الحبيب. لكن بعد نقطة ما لا يستطيع أن يتذكره ويفكر أنه لو كان لديه بورتريه بالأسلوب الغربي لاستطاع أن يعيدها إلى الحياة أمامه. وهو يعلم أنه إن لم تكن لدينا صورة للشخصية التي نحبها، مهما كانت درجة حبنا لها، فإن وجهها سوف ينمحي تدريجيًا من الذاكرة. وبدلًا من وجهها، فإن ما نراه هنا هي أفكار لذكريات مختلفة. وهذا أحد تيمات الكتاب الأخرى: تذكر وجه شخص ما، المميزات المتفردة لوجوه الناس. ولهذا فإن العنوان الأول كان «الحب من أول صورة».

قصة خسرو وشيرين مشهورة ومعروفة جيدًا وكثيرًا ما تم تصويرها في الأدب الإسلامي، وقد قامت بدور المثال للكثير من المشاهد والتجمعات والوقائع والمواقف في رواياتي. إننا جميعًا نشترك في ثقافة؛ فقد قرأنا الروايات، ورأينا الأفلام. كل هذه الأشياء مصدر للبناء السردي الأصلي (بالمعنى الذي قصده يونج) الذي نحمله في أذهاننا. وأية قصة جديدة تقاس بنموذج القصة القديمة الموجودة في رؤوسنا، وعلى هذا الأساس تعجبنا أو لا تعجبنا. ومثلما في فيلم من الأفلام، سوف نتذكره طوال حياتنا، فيلم نود لو كنا من أبطاله: هل نسميه قصة الحي الغربي، أو روميو وجولييت؟ أنا أرى قصة خسرو وشيرين أقل رومانتيكية وأكثر واقعية. إنها قصة تحمل سياسة أكثر، وحياء أشد، ومؤامرات أكبر، وبهذا المعنى فهي ذات تركيبة أكثر تعقيدًا.

ونقطة الاهتمام المركزية في رواياتي هي خلط الأسلوب الأكثر صفاء وشاعرية والمستمد من الأعمال المنفذة بأسلوب المنمنمات الفارسية بما يميز الرواية كما نفهمها اليوم من سرعة وقوة وشخصيات مستمدة من الواقع. وبهذا المعنى فإن شخصيات الرواية ـ ودعونا نبالغ في هذا قليلًا ـ تقترح مفاتيح تتلاعب بالشخصيات الواقعية الحية مثل شكور في الرواية، ومن وقت لآخر نجد أنهم يشبهوننا اليوم. ولكن من الناحية الأخرى، فإن كون هذه الشخصيات مأخوذة من مشاهد مصورة في المنمنمات يجعلها أكثر ابتعادًا عنا. تتحرك رواياتي بين هذين القطبين، الحميمية والتعرف من ناحية، والابتعاد والعموميات من الناحية الأخرى.

والشخصيات في الكتاب أيضًا ترى الطبيعة من خلال الصور أو النماذج. وهذا الجانب هو أكثر ما أحب في الكتاب. ويأتي ذلك من جزء مني يشتعل بالرغبة في أخذ الماضي الثقافي في تراثنا، واللعب به، لإنتاج تأثيرات جديدة. والحق أن كتابي له مركز واحد، قلب واحد: المطبخ! إنه المكان الذي يسعى إليه هايرييه للتأثير على إستر الخياطة بالنميمة والطعام؛ شكور أيضًا تنزل إلى المطبخ لدفع مؤامراتها، ولإرسال الرسائل والخطابات، وتوبيخ أطفالها، والإشراف على الطبخ. المطبخ وكل ما يحتويه هو المنبر الذي يقف عليه كل شيء. لكن عندما كنت أكتب هذا الكتاب الذي له علاقة كبيرة بالصور، لم أستطع رؤية الطبيعة من خلال عيون الشخصيات، ولا حتى من خلال عيون فنان المنمنمات. فليس المهم بالنسبة لشخصياتي ولا بالنسبة للقراء المعاصرين أيضًا ـ هو الطبيعة كما نعرفها جميعًا، ولكن الطبيعة كما يصورها فنان المنمنمات. قد يكون صحيحًا أن نقول إن كتابي يقوم على تلك المفارقة. هناك الكثير من التوصيفات للجياد. حديث الجياد، الجياد تقضي صفحات تتكلم عن كيف تم تصويرها. حتى إن أحد الجياد يصف نفسه.

ولا يدور هذا الكتاب حول رؤيتي للجياد، بل يدور حول رؤية فنان المنمنمات لها. وجوادي لا يتحدث عن الجياد الحقيقية، ولكن حول تصوير فناني المنمنمات للجياد. وعندما أرى حصانًا بعيني، سوف أقارنه على الفور بصورة حصان، وهذا كل شيء.

وقد ألفت الحبكة البوليسية بسهولة. لم تكن مشكلة، لكني لست فخورًا بها. عندما نكتب أحد أعمالنا، ونسأل الناس: هل أعجبكم؟ ويقولون لنا «نعم، أعجبني»، فليس ذلك هو كل ما نريد؛ إننا نريد أيضًا أن تعجبهم لسبب معين، وكان ذلك السبب هو: «تعجبني رواية اسمي أحمر لأنها تردد صدى اللوحات التي هي موضوعها وموضوع عالم المنمنمات». أردت أن يسمع القارئ بعض أفكاري حول الأسلوب، والهوية، والاختلاف؛ أردت أن أجعله واعيًا بهذه الصور الجميلة والعالم الغريب والفريد الذي تصوره وتتحدث عنه. أردت القراء أن يروا كيف أن هذين الموضوعين المحبوبين يصبحان وحدة متكاملة. وقد كنت أشعر بأنني أزداد قوة خاصة حيث كنت أصف اللوحات وأسلوب الشخصيات، وهوياتها، وبحثها في الزمن.

شعر بعض القراء بالرغبة للذهاب لرؤية التصوير الفارسي والعثماني بعد قراءة الكتاب. وقد كان هذا طبيعيًّا لأن الكتاب يدور كله حول المنمنمات ومتعة رؤيتها ووصفها. وبقدر ما كنت أرغب في أن يثير الكتاب اهتمام القارئ بهذه الأعمال، فقد كتبته بغرض وصف هذه الرسوم بالكلمات، ونجحت في ذلك. والآن أشعر بالأسف لأن بعض قرائي الأكثر تدقيقًا أصيبوا ببعض خيبة الأمل عندما رأوا المنمنمات الحقيقية. لأننا تعلمنا الفن على طريقة ما بعد

النهضة الغربية، مثل كثير من شعوب العالم، ولأننا نتمي إلى عصر التصوير الفوتوغرافي الغزير الإنتاج، فبشكل ما لم نعد نستطيع فهم أو الاستمتاع بذلك النوع من التصوير. ولهذا فإن الشخص الذي لم ينل تعليمًا حول فن المنمنمات من المحتمل أن يجدها مملة، بل وربما يراها بدائية. وهذا موضوع مركزي آخر في كتابي.

هناك علاقة بين فن المنمنمات ولغة الكتاب. لكن هناك ما هو أكثر أهمية: إذا وجهت اهتمامك بعناية أكبر، ستجد أن الناس الذين صوروا في المنمنمات ينظرون جميعًا إلى عالم التصوير كما ينظرون إلى العين التي تراقبهم وبتعبير آخر، إلى الفنان أو الشخص الذي ينظر إلى اللوحة. عندما يأتي خسرو وشيرين إلى المساحة المكشوفة في الغابة، ينظران أحدهما إلى الآخر، ولكن الواقع أن عيونهما لا تلتقي، لأن جسميهما يلتفتان جزئيًّا نحونا. وبنفس الطريقة تقريبا تروى شخصياتي قصصها، يخاطبون بعضهم بعضًا، كما يخاطبون القارئ في نفس الوقت. إنهم يقولون: «أنا صورة، وأعني شيئًا»، ويقولون أيضًا «أيها القارئ؛ انظر هنا؛ إنني أتحدث إليك». فالمنمنمات دائمًا تقول لنا إنها صور، بالضبط كما يدرك القراء الذين يقرءون رواياتي أنهم يقرءون رواية.

وفي نفس الوقت، فإن الشخصيات النسائية واعية تماما بأن القارئ قد انتهك خصوصيتهن. حتى وهن يتحدثن، فإنهن يرتبن الغرفة، ويعدلن ثيابهن، ويحاذرن من التلفظ بأشياء خاطئة. النساء لا يشعرن بارتياح في وجودهن أمام الأنظار، فهن لسن مغرمات بالاستعراض. ولكن فقط عندما يحولن القارئ المراقب إلى موضع ثقة يصبح لديهن القدرة على تحويله من أجنبي إلى أخ، ويخلقن مستوى جديدًا لتلك العلاقة.

ومن بين كل فناني المنمنمات في الكتاب، هناك فنان واحد، زيتين (ڤليكان)، مؤسس على شخصية تاريخية حقيقية. كان فنانًا فارسيًّا عثمانيًّا مهما، تدرب على يد فنان البورتريه الفارسي سيافوش. أما الفنانان الآخران فهما من صنع خيالي. وكان عليّ أن أقوم بالمزيد من البحث لمعرفة كيف كان قانون القرن السادس عشر يتعامل مع جرائم الشهادة الزور ومع المنازعات المالية، ولأكتشف ماذا يحدث في قضايا يحدث فيها أن يختفي الزوج، وذلك لأتمكن من رسم تفاصيل طلاق شكور.

كان من الضروري أن تكون إستر بائعة ثياب. والشخصية ليست أساسية فقط في الروايات عن العثمانيين، ولكنها طابع في الروايات حول العصور الوسطى، حيث إنها تقدم ساحة للغزل. تمنع القوانين الاجتماعية الشخصيات الذكورية والأنثوية من أن تكون معًا. ولكن في رواية مرسومة في وسط حيوي، لكي يصبح من الممكن وصف القرارات الهامة والأشياء

المجهولة والمثيرة للشك، وتغير الآراء ـ أو بتعبير آخر، من أجل رسم الخط المتعرج للحبكة ـ لا بد أن يكون هناك توازن بين الرجل والمرأة ـ يضايقان أحدهما الآخر، يعبر كل منهما عن نفسه للآخر، يطاردان أحدهما الآخر ويسيئان أحدهما إلى الآخر بنفس القدر ـ في الحب كما في الحرب، الجيوش لا بد أن تحدد مواقعها على الروابي. وفي تلك الأيام، لم يكن من الممكن للرجال أن يفعلوا مثل هذه الأشياء، لأن قدرتهم على الدخول إلى النساء كانت محدودة، خاصة في الثقافات الإسلامية.

وفي العصر العثماني، كما في العصور الوسطى، كانت تلك المناورات والتي أصفها «بمباراة شطرنج في الحب» في نقطة ما، حسب تعبير الشاعر نظامي، لم يكن من الممكن أن تحدث إلا بمساعدة وسطاء يحملون رسائل. في الإمبراطورية العثمانية، في إسطنبول، كانت الخياطات هن اللائي يذهبن من بيت إلى بيت لزيارة النساء. فلأنهن كن نساء، كان يمكنهن رؤية زبائنهن وجها لوجه، وكان يتاح لهن الدخول إلى عوالمهن الخاصة، ولأنهن كن ينتمين إلى أقلية غير مسلمة، فقد كان لديهن حرية التجول في المدينة. فبالنسبة للمرأة العثمانية من الطبقة العليا، كان من المستحيل الذهاب إلى السوق لشراء التفاح والطماطم والكرفس. والتاجر اليهودي الذي ينشر النميمة عنصر رئيسي للأدب في فترة الإصلاح «التنظيمات». وقد قبلنا إستر كما هي، شخصية مرحة ومثيرة للمرح. ولكن ليس لدينا اهتمام كبير بدراما إستر. فهي قناة توصيل مسلية لدراما الآخرين.

في كل رواية هناك شخصية تكون أفكارها، وتكوينها، وطباعها قريبة مني مهما كانت مقاومتي لذلك ـ وتحمل عددًا من أحزاني وشكوكي. غالب، بطل «الكتاب الأسود»، هو بهذا المعنى قريب الشبه بكارا في هذه الرواية. كارا في اسمي أحمر هو الذي أشعر بأنه الأقرب مني. وأريد أن أنتقل لأتجاوز استخدام مثل هذه الشخصيات، لكني لا أستطيع أن أرى العالم بدون وجودهم ينيرون الطريق لي. إنهم الذين يجعلونني أشعر وكأنني أسكن في عالمهم. وكارا يحمل بعضًا مني. ومع أن الشخصيات الأخرى تحمل بعضًا مني أيضًا، فإن كارا أكثر ميلًا لمتابعة الأحداث عن بعد.

إن المسكوت عنه في شخصية كارا، والحيرة، والأحزان، هي ما تجعلني قريبًا منه، وليس انتصاراته أو تصرفاته المتسمة بالشجاعة. وأنا أود لو أكون محبوبًا بنفس القدر من القراء. وأنا ألقي كل اهتمامي لمناطق الظل ولحظات الضعف في كتبي، كما يفعل فنانوا المنمنمات في لوحاتهم، وبنفس الطريقة تقريبًا أريد من القراء أن يلاحظوا أين كنت أشعر بالقلق والحزن.

هناك بعض من أمي في شكور، والتي تحمل اسم أمي أيضًا. والطريقة التي توبخ بها

شوكت، أخو أورهان في الرواية، الطريقة التي تحنو بها على الأخوين هذه الأشياء، وتفاصيل صغيرة كثيرة أخرى نقلتها من الحياة. إنها امرأة قوية ومسيطرة تعرف ماذا تفعل أو على الأقل هذه هي الطريقة التي تحاول الظهور بها. لكن هنا تنتهي التشابهات. إنه نوع من التماثل ما بعد الحداثي؛ حيث تتصرف كما لو كانت هي نفسها، ولكنها في الواقع مختلفة. هناك أيضًا لعبة مسلية بالتسلسل الزمني. أحيانًا أقول لأمي وأخي إنني أعدت تخيل إسطنبول سنوات ١٩٥٠ في سنوات ١٥٩٠، محتفظًا بكل شيء كما هو. رغباتها متناقضة كلية، ورغم أنها تعرف هذا، فإن مشهد النزاع بين تلك الرغبات لا يثير جنونها. الهدوء في معرفة أن الحياة مصنوعة من مثل تلك التناقضات، وأن كل شيء يصبح عبثًا في النهاية، إنها تراها كشيء يثريها.

ولفترة طويلة بالفعل، كما في اسمي أحمر، عاش والدنا بعيدًا عنا (رغم أن الأب في الكتاب لا يأتي ويذهب كما كان يفعل والدنا)، وكنت أعيش أنا وأمي وأخي معًا. وكما في الكتاب، كنا نحن الأخوين نتشاجر. وكما في الكتاب، كنا نتحدث أحيانًا عن عودة والدنا. وكانت والدتنا تنهرنا بشدة عندما نفعل. وكما في «اسمي أحمر»، كانت أحيانًا تزعق فينا عندما تكون غاضبة. ولكن هنا تنتهي التشابهات.

عندما كنت طفلًا، منذ سن السابعة حتى سن الثانية والعشرين، كنت أريد أن أصبح فنانًا تشكيليًّا. قضيت الكثير من وقتي في البيت أمارس التصوير. كان والداي يحضران لي بعض الكتب الصغيرة الأساسية، وكان أحدها عن الفن العثماني، واعتدت أن أحاكي المنمنمات العثمانية. كنت أفعل ذلك بتركيز كبير. وعندما كنت في الثالثة عشرة وفي المدرسة المتوسطة، كان يمكن لي أن أعرف الفرق بين عثمان، فنان المنمنمات من القرن السادس عشر ولڤني، فنان المنمنمات من القرن الثامن عشر. كان لي اهتمام قوي، وإن كان اهتمامًا طفوليًّا، بهذا الموضوع، واشتريت كتبًا أخرى لأحاول أن أتعلم أكثر.

كنت أفكر لسنوات في كتاب حول فناني المنمنمات. وكنت أرى لبعض الوقت أن هذا الكتاب قصة لفنان منمنمات واحد، ولكن فيما بعد تخليت عن تلك الفكرة. على أي حال، عندما كنت في الرابعة والعشرين كنت أعيش حياة أشبه بحياة فنان المنمنمات بشكل ما. فإذا كان فنان المنمنمات يجلس إلى منضدة الرسم سنة بعد أخرى حتى يفقد بصره، فإن هذا هو ما كنت أفعله أمام مكتبي منذ الرابعة والعشرين من عمري، أجلس إلى مكتب، أنظر إلى الصفحة البيضاء، أكتب بيدي باستخدام قلم (قلم، كلمة يحبها الفنانون المصورون)، تحيطني الكتب. أحيانًا يكتب المرء، وأحيانًا لا يكتب. أحيانًا قد يفقد المرء الأمل ويقول لنفسه إنه لن ينجز شيئًا أبدًا. وأحيانًا قد يكتب المرء لثلاثة أيام متوالية لمجرد أن يلقى بما كتبه في سلة المهملات. أحيانًا

تنزل سحابة سوداء كبيرة؛ أحيانًا أكون فرحًا وأشعر بسعادة غامرة. ثم قد أعلن عن كل ذلك. وكما أقول في كتبي، فالفنانون فريسة للغيرة والابتهاج، الأمل والغضب، والتوتر والإثارة حول كيف سوف يكون رد الفعل لدى الناس؛ لأنني أعرف الكثير من الكتاب الآخرين معرفة اجتماعية، فقد أصبحت أرى أن هذه المشاعر ليست متوقفة على فناني المنمنمات، وإنما هي وسيلة لوصف «حياة الفنان».

وإذا كان هناك إحساس بالإحكام والشاعرية في الكتاب، فإن ذلك لأن شخصياتي تتوق إلى الوحدة، والجمال، والنقاء الخاص بعصر أقدم. (عالمي الخاص ليس هو العالم المحكم الشاعري والإلهي لرواية «اسمي أحمر»، وعالم «الكتاب الأسود» قاتم، مليء بالفوضي، والحداثة بالطبع).

فإذا سألتني، أقول إن «اسمي أحمر» في أعمق مستوياتها تدور حول الخوف من النسيان، الخوف من ضياع الفن. فعلى مدى ٢٥٠ عامًا، تحت تأثير الفرس، منذ وقت تيمورلنك حتى نهاية القرن السابع عشر - والذي بعده جاءت التأثيرات الغربية لتغير الأشياء - كان العثمانيون يرسمون، في السراء والضراء. كان فنانو المنمنمات، في أماكن جانبية وركنية، يتحدون المحظورات الإسلامية على التصوير. ولأنهم أنجزوا لوحاتهم الصغيرة لتزويد الكتب بها، تلك الكتب التي كانت تنتج للسلاطين، والشاهات، والملوك، والأمراء، والباشوات، فلم يكن أحد يسائلهم في ذلك. لم يرهم أحد. لقد ظلوا داخل الكتب. وكان الشاهات هم أعظم المعجبين بمثل هذا العمل (مثل الشاه طهماسب، الذي نهضت دولته وتدهورت مع المنمنمات، وساعد على تقدم الفن إلى درجة أنه هو نفسه مارسه). وكلمة أخيرة، فإن هذا الفن الجميل قد فقد بقسوة وطواه النسيان، تلك هي قوة التاريخ التي لا ترحم، وتلته أساليب ما بعد النهضة الغربية للتصوير والرؤية، خاصة في فن البورتريه. كان هذا ببساطة لأن الأسلوب الغربي للرؤية والتصوير أكثر جاذبية. وكتابي هو عن آلام وتراجيديا هذا الضياع، هذا المحو. إنه عن آلام وأحزان تاريخ مفقود.

٦١ـ حول اسمي أحمر

هذه الملاحظات حول اسمي أحمر كتبت في طائرة بعد الانتهاء من الكتاب مباشرة.

٣٠ نوفمبر ١٩٩٨

بعد قراءة رواية «اسمي أحمر»، وإعادة قراءتها، وتصحيح علامات الترقيم للمرة الألف ـ بعد أن سلمتها، ما هي أفكاري؟

إنني سعيد، متعب، وأشعر بسلام مع نفسي، لأن الكتاب انتهى. وأشعر باسترخاء وسعادة كما حدث عندما انتهيت من امتحانات مدرستي الثانوية، وخدمتي العسكرية. ذهبت إلى بايوغلو، واشتريت لنفسي قميصين من نوع غالي الثمن؛ وأكلت وجبة من الدجاج، ونظرت إلى نوافذ الدكان. واسترحت في البيت ليومين، أرتب هنا وهناك؛ كنت سعيدًا لأنني أعطيت نفسي كاملًا لعملي، كتابي، طوال تلك السنوات، وكنت سعيدًا على الأخص بما فعلته في الأشهر الست الأخيرة عندما عملت بتوهج باطني كمتصوف يحاول السمو بروحه والارتفاع عن جسده. كل تلك المسودات التي فشلت في جمعها معًا، كل تلك السبل المسدودة والفقرات التي انتهت بشكل سيئ ـ على مدى الشهرين الماضيين كنت أزيلها بقسوة وألقيها بعيدًا. إنني واثق من أن النص أخيرًا متماسك، ومنظم جيدًا، ومتدفق.

ماذا هناك من روحي، من نفسي، في هذا الكتاب؟ يمكن أن أقول إن هناك الكثير هنا من حياتي، وأقل إلى حد ما من روحي. على سبيل المثال، مشاجراتي التي لا تنتهي مع أخي الأكبر، شوكت ـ وضعت هذا في الكتاب بروح متعاطفة. ولم أنقل عنف الضرب الذي عانيته أو الرغبات العميقة والغاضبة التي أثارها؛ وذلك لأن «اسمي أحمر» ستكون مدينة لمشاعر الأمل التي يثيرها الجمال، والتسامح، والانسجام الجدير بتولستوي، والحساسية الجديرة بفلوبير؛ هذه الطموحات كانت معي منذ البداية. ومع ذلك فإن آرائي حول قسوة، وخشونة، وهمجية الحياة وجدت طريقها إلى الكتاب. كنت أريده أن يكون كتابًا كلاسيكيًّا؛ أردت البلاد كلها أن

تقرأه وأن يجد كل إنسان نفسه منعكسًا فيه؛ أردت أن أتحدث عن قسوة التاريخ وجمال عالم مفقود اليوم.

وبينما كنت أنهي الكتاب، بدا لي أن حبكة اللغز، قصة المفتش، كانت مقحمة، وأنها لم تُكتب بإخلاص نابع من داخلي ومن قلبي، ولكن لقد فات أوان إجراء تعديلات. كنت قلقًا من أن أحدًا لن يهتم بمنمنماتي الجميلة إلا لو وجدت مثل هذه الأداة لجذب القارئ إليها، لكن تأملاتي (حول الإسلام والحظر الذي فرض على فن التصوير) قادت إلى الهجوم على عالمهم، على منطقهم، على أعمالهم الهشة. وبهذا القول، لا أستطيع في وجود القراء المعاصرين أن أغلق عيني أمام عدم تسامح الإسلام التاريخي مع التصوير، ومعارضته العميقة للإبداع والتعبير البصري. ومن ثم فقد كان هذا هو السبب في أن فناني المنمنمات المساكين في روايتي أجبروا على تحمل إقحام حبكة سياسية بوليسية يمكن أن تجعل روايتي سهلة القراءة. ولهذا أود أن أقدم لهم اعتذاري.

اسمي أحمر عمل شاق مجهد، تحملته بحماس طفولي وجدية مخلصة، رسمت فيه أشياء كثيرة من حياتي نفسها، ووضعت تصميمه كعمل كلاسيكي يمكن أن يصل إلى كل البلاد. وإذا ادعيت الآن بفخر أنني متأكد من نجاحي في هذا الهدف، فهل أبالغ في الثقة بذاتي؟ إن هشاشتي، وقذارتي، وحرماني، ونقائصي، ليست موجودة في نسيج هذا الكتاب، ولا في لغته أو بنائه، ولكن يمكن أن تلمسها في حياة الشخصيات وقصصهم.

شكل الرواية مفعم بالأمل، ببساطة يمكن أن يراها الجميع؛ فهو دون أن يتحدى الحياة، يؤكدها؛ ودون إثارة الظنون والشكوك، يدعو القارئ للتمتع بتلك المعجزات التي تقدمها الحياة. أتمنى أن يحب كثير من القراء هذا الكتاب. رغم أنني أتساءل إن كان تفاؤل الكاتب السخيف يمكن أن يعد سببًا كافيًا لكي يحب القراء الكتاب.

٦٢ـ من الثلج في دفاتر كارس

الأحد، ٢٤ فبراير ٢٠٠٢

عدت إلى كارس للمرة الرابعة. وصلت أنا ومانويل، مصور صديق، في العاشرة صباحًا. بعد قضاء يوم من السير في شوارع المدينة وأخذ اللقطات، تدنت معنوياتي بطريقة سيئة للغاية. كارس، في هذه الزيارة الرابعة، لم تكن تثيرني بنفس الطريقة التي كانت من قبل. هذه الشوارع، البنايات الروسية القديمة، الأفنية الكئيبة، المقاهي المتهالكة ـ المدينة بكآبتها العميقة، عزلتها وجمالها ـ لم أعد أستطيع تأمل مثل هذه الأشياء وأتطلع إلى وضعها في رواية. لقد كتبت معظم الرواية، ثلاثة أخماسها؛ (الرواية التي كنت أدعوها أحيانًا (Kar) «الثلج» وأحيانًا (Kar in Kars) «الثلج في كارس»، قد أصبح الآن لها شكل. أعرف ما يمكن أن تصبح عليه، وماذا أستطيع أن أستمد من المدينة ومن الوحدة والعزلة اللتين أثارتهما في نفسي. ما أفكر فيه الآن ليس هو كارس، المدينة الحقيقية ولكن الرواية «كار» (أو «كار في كارس). أعرف أيضًا أن الرواية صنعت من نسيج المدينة، من شوارعها، سكانها، أشجارها، والمحلات، وحتى من بعض وجوهها، لكنني أعرف أيضًا أنها لا تشبه المدينة الحقيقية.

ويرجع هذا جزئيًّا إلى أنني لم أكتب هذه الرواية لأرسم صورة تطابق المدينة: لقد أردت أن أغمر كارس بإحساسي الخاص بجو المدينة والقضايا التي تمثلها بالنسبة لي. ثم كان الثلج هناك، والذي مثل لي في كل حلم أثناء السنوات التي قضيتها أتخيل هذا الكتاب. كنت بحاجة لهذا الثلج المتساقط دومًا ليفصل مدينة الكتاب عن باقي تركيا...

ذكريات زيارتي الأولى لكارس منذ خمس وعشرين عامًا، برد المدينة، وشتاءاتها الأسطورية متساقطة الثلوج كانت هي التي جعلتني أفكر أصلًا في جعلها خلفية لكتابي. وكان هذا هو السبب في مجيئي إلى كارس، بعد أن أنهيت «اسمي أحمر» ـ وفي جيبي تصريح صحفي من جريدة صباح، وهي إحدى صحف إسطنبول ـ من أجل جمال المدينة وثلوجها. ولأنني كنت

أعتقد أن قصتي يمكن أن تحدث هنا. لم يكن دافعي هو تسجيل قصص كارس، والاستماع إلى حكايات الحزن والسعادة التي يمكن أن يهمس بها سكانها في أذني، ولكن لكي أضع فكرتي الأصلية للرواية على أرض هذه المدينة.

ومنذ يوم وصولي كنت أقول لنفسي إن مجيئي إلى كارس كان تصرفًا في غاية الذكاء مني. لقد أحببت هذه المدينة جدًّا: أبنيتها المتهالكة القديمة الجميلة، شوارعها الروسية الواسعة، هواءها الإقليمي، إحساسها بأن العالم كله قد نسيها تمامًا. كان هذا هو السبب الذي جعلني أستمع إلى الناس وإلى قصصهم بكل تلك المودة. وبمسجل الشرائط الصغير الذي أحمله، وكاميرا الفيديو، ذهبت من أحيائها الفقيرة إلى مقار قيادة حزبها، من مشاجرات الديكة إلى مكاتب المحافظ، من مكاتب صحفها الصغيرة إلى المقاهي، لكي ألتقي وأتحدث مع كل من لديهم الاستعداد للتحدث معي. وانتهيت ومعي ما بين خمس وعشرين وثلاثين ساعة من التسجيلات. صورت كل ما قابلني بالكاميرا البسيطة التي أحملها. وأتذكر اندفاعي في اليوم الأخير لزيارتي الأولى لكي أسجل أكثر ما أستطيع تسجيله (وشرطة المدينة تتبعني). وأثناء كل زيارة، كنت أذهب في كل صباح إلى «مقهى الاتحاد» (Birlik Kiraathanesi) وأكتب على عجل بضعة أفكار في دفاتري. ورغم كل هذا، ورغم جمع كل هذه المادة (لا أحب هذه الكلمة)، فإن ما ذهبت إلى روايته لا يقوم فقط على انطباعاتي الخاصة عن كارس وأهلها، ولكنه في الأساس القصة التي في رأسي.

وأهم من كل هذا، كان ذلك بسبب الثلج، الذي لم يعد يسقط كما كان في تلك الأيام عندما كانت كارس جميلة، وثرية، وسعيدة. فالعائلات البرجوازية التي صنعت ثرواتها من التجارة مع الروس قبل وبعد العصر السوفيتي، والذين كانوا يتزلجون على نهر كارس عندما يتجمد، والذين كانوا يتحركون في أنحاء المدينة في الزلاجات ويتراهنون، هؤلاء الناس جمعوا متاعهم ورحلوا، وعندما فعلوا ذلك، غادر الثلج المدينة أيضًا. وفي أيامنا هذه، لا يوجد ثلج كثير في كارس كما كان الحال حينذاك.

أما الكوارث السياسية في الرواية وكذلك الفقر والشرور الأخرى، تلك أشياء ابتليت بها تركيا كلها، لكنها لم تصل إلى مثل هذه الحالة المتطرفة هنا، أو ربما وصلت ونسي الجميع: الشوارع تجعلني أشعر بأن هذا قد يكون الأمر. لكن قد يكون ذلك خطأ من جانبي.

انطباع آخر، وربما يكون انطباعًا زائفًا أيضًا، إن الحياة هنا أكثر تواضعًا بكثير. والناس أيضًا، الناس الذين التقيت بهم في المقاهي وأثناء سيري في الشوارع كانوا في رأيي أكثر بساطة وسذاجة من الشخصيات في روايتي، والذين يأتون من الخارج. ربما هي الحياة

اليومية الحالة العادية للحياة اليومية هي التي أعطتني هذا الانطباع. وربما حتى لو في لحظة معينة انتحر شخص ما أو ارتكب جريمة في المقهى حيث أجلس نصف نائم، ربما تظل الحياة تبدو عادية.

أثناء النصف الثاني من سنوات ١٩٧٠، مرت كارس بفترة من العنف المتطرف. وتم اتخاذ إجراءات قمعية من قبل الدولة وموظفي مخابراتها، وأدت هذه الإجراءات إلى تغيير مسار تاريخ المدينة. وفي أواسط التسعينيات، نزلت العصابات الكردية من الجبال. ورغم كل هذا (وربما بسبب كل هذا)، يبدو من سوء السلوك الإشارة إلى العنف السياسي أو الكوارث السياسية، ثمة شعور مخجل تقريبًا بحدوث مبالغات وكأنني قلت كذبة، نعم، كذبة حقيقية.

إذا قضى فنان حياته بكاملها يحاول رسم شجرة، فعندما يستطيع أخيرًا أن يرسم تلك الشجرة بطريقة جذابة وساحرة، عندما يكون قد بعث الحياة في تلك الشجرة بلغة الفن وعاد إلى الصورة في نشاط خلاق لينظر مرة أخرى إلى الشجرة التي ألهمته إياها، ذلك الفنان المصور سوف يشعر بهزيمة معينة، خيانة ما... هذا هو ما شعرت به وأنا أسير في شوارع كارس اليوم. سوف أستمر في السير، شاعرًا بذلك الإحساس العميق بالوحدة، والابتعاد، الذي ما زالت الشوارع تشعرني به.

الاثنين ٢٥ فبراير

عدت إلى مقهى الوحدة، حيث كنت أكتب منذ الصباح الباكر. هناك رجل عجوز يحاول أن يجرني إلى الحديث؛ أقول عجوز ولكنه قد لا يكون أكبر كثيرًا مني. له بنية قوية، وشعر مجعد، يرتدي قلنسوة وجاكيت رماديًا، يبدو بصحة جيدة وسيجارة تتدلى من فمه.

يقول لي: «إذن فقد عدت مرة أخرى، أليس كذلك؟»

أقف وأصافحه. وأقول بابتسامة: «نعم، عدت».

يأخذ معطفًا من المشجب على الحائط، وأعود إلى الكتابة، إلى هذا الدفتر. وبينما يغادر مقهى الوحدة، ومعطفه في يده، يقول، بصوت مرتفع كافٍ لأسمعه: «استمر إذن، اكتب كم دفعوا للموظفين! اكتب كم يأخذون ثمنًا للفحم في كارس!»

وبينما يقول هذا، يفتح صبي المقهى غطاء الموقد ليقلب الفحم مستخدمًا الماشة. عندما أزور

مقاهي كارس وأفتح جهاز التسجيل الخاص بي، ويبدأ الناس حولي في تسجيل شكاواهم، فإن سعر الفحم مرتفع دائمًا، ويأتي في بداية القائمة. وهذا يدل على كيف يراني الناس عندما أتجول بين المقاهي، ودفتري في يدي. قليل من الناس يعرفون أنني روائي، والذين يعرفون لا يعرفون أنني أكتب رواية تقع أحداثها في كارس. وعندما أقول إنني صحفي، يسألني الناس على الفور: «في أية جريدة؟ لقد رأيتك مرة في التليفزيون. اكتب أيها الصحفي، اكتب!»

وبدون الشعور بأي قلق من مدى قربي على مسمع منه، قد يسأل أحدهم: «بالطبع يكتب، إنه صحفي». ويسأل آخر: «ماذا يكتب؟» وفي الصباح، يكون مقهى الوحدة خاليًا تقريبًا. وعبر المكان هناك منضدة بدءوا لعب الورق عليها في حوالي الثامنة. وهناك رجل لم يبلغ الأربعين بعد يفتح الورق ليكشف عن حظه. ورجلان على المعاش يجلسان متواجهين على منضدة أخرى يراقبان هذا الرجل وهما يتحدثان. وفي إحدى الزوايا، الرجل الذي يفتح الورق يرفع عينيه عن الورق ويقول بعض العبارات الجافة عن رئيس الوزراء إجڤيت. لا بد أن كلماته لها علاقة بشجاره المثير للسخرية بينه وبين الرئيس، ويظهر إجڤيت على التليفزيون ليوجه اللوم للرئيس، وما ينشأ عن ذلك من انهيار في سوق الأوراق المالية وتراجع قيمة العملة التركية. في تلك اللحظة يتبرع شخص من المنضدة المجاورة ليقول تعليقًا. ويتجمع الاثنا عشر الموجودون في المقهى (أحصيتهم بعيني) حول الموقد، على بعد ثلاث خطوات من حيث أجلس. متعبين، يمزحون ويسخرون بملل. والتعبير «في الصباح الباكر» يخرج كثيرًا جدًّا. «لا تفعل مثل ذلك، لا تقل مثل ذلك... فلا نزال في الصباح الباكر!» وترتفع حرارة الموقد، ليبعث دفأه اللذيذ على وجهي... والآن نزل الصمت على مقهى الوحدة.

ينفتح الباب، ويدخل رجل، ثم آخر. «صباح الخير، يا أصدقاء!» «صباح الخير، يا أصدقاء، لعل الأمور تسير على ما يرام!» ـ ذلك أن لعبة قد بدأت على منضدة أخرى. الساعة الآن الثامنة والنصف. ولا يزال هناك يوم شتوي كامل يحتاج إلى ما يملؤه. يدخل بائع «البوريك» مناديًا: «بوريك، بوريك، بوريك!» لماذا أحب الجلوس في مقاهي كارس، وخاصة في مقهى الوحدة؟ (دخل بائع البوريك مرة أخرى حاملًا تلك الصينية عليها الفطائر موازنًا إياها على رأسه). لا بد أن ذلك لأنني أكتب جيدًا هنا «في الصباح الباكر». في الصباح، عندما أسير في شوارع كارس الباردة، العاصفة، الواسعة، والمهجورة، أشعر كما لو كنت قادرًا على كتابة أي شيء، وأنني سأكون قادرًا على الكتابة بدون توقف إلى الأبد، وأن كل ما أراه سوف يثير انفعالي، وأنني سوف أكون قادرًا على التعبير عن كل ما يثير انفعالي بطرف قلمي. تقويم على الجدار، صورة بورتريه لأتاتورك، تليفزيون ـ منذ لحظات، قطعوا الصوت (بمشيئة الله، سوف يتمكن

رئيس الوزراء والرئيس من التوصل إلى اتفاق ما في اللقاء الذي مضى نصفه الآن). المقاعد المتداعية، مدخنة الموقد، أوراق اللعب، الجدران القذرة، السجاجيد الملوثة بالطين.

فيما بعد يصل مانويل ومعه الكاميرا ونسير في شوارع يوسف باشا، أجمل أحياء كارس. مدرسة عصمت باشا الابتدائية لها مبنى قديم جميل على الطراز الروسي. ومن خلال نافذة مفتوحة في الطابق الأعلى يأتي الصوت الغاضب المتوعد لمعلمة توبخ تلاميذها بكل قوتها. يقول مانويل: «لو استطعنا الدخول يمكن أن ألتقط صورًا». «وماذا لو ألقوا بنا إلى الخارج؟» يقول مانويل: «ربما يتعرفون عليك!».

ويتعرفون عليّ بالفعل. يقدمون لنا شايًا وكولونيا في غرفة المعلمين. أصافح عددًا من المعلمين. أسير في الممرات ذات الأسقف العالية أمام أبواب الغرف الدراسية المغلقة، يمكن أن نشعر بالزحام بالداخل. وبالنظر إلى لوحة بوستر هائلة لأتاتورك، والتي صنعها مدرس الفن، نفكر في ماذا يعني أن تكون تلميذًا في هذه المدرسة.

نزور أول «منزل يتم ترميمه» في المدينة، والذي يقع بجوار المدرسة مباشرة. اشترى أحد البنائين من أنقرة هذا المبنى الجميل وأنفق الكثير من النقود عليه، وأثثه بطراز يحبه الكثير من مصممي الديكور الداخلي. من الغريب أن نرى مثل تلك الوفرة التي أُحسن طلبها، وسط الفقر في المدينة: وبينما تشعر بقيمة ما فيه من جمال، تشعر أنه من الوقاحة تقريبًا أن تقول هذا.

نسير عبر الشوارع مرة أخرى، ولوقت طويل، على شاطئ نهر كارس المتجمد وفوق تلك الجسور الحديدية. هذا واحد من الأماكن التي أفضلها في كارس. ومع ذلك، متى أسير هنا في وسط اليوم، تستولي عليّ بشكل ما مشاعر الحزن والهزيمة. لقد كتبت الآن معظم روايتي؛ وقد اكتملت تقريبًا، والآن تفرض نفسها عليّ مثل المدينة نفسها؛ كل ما أريد أن أفعله الآن هو العمل على روايتي. المدينة بدأت تبدو وكأنها لا تحمل أية أسرار جديدة. نزور البناية التي كانت يوما القنصلية الروسية. في الأيام السابقة، كانت سكنًا لأحد الأرمن الأثرياء. وعندما احتلت الجيوش الروسية المدينة، طردوا الأرمني وحولوها إلى مقر قيادة عسكري. ثم انتقلت المدينة إلى أيدي الأتراك. وفي السنوات الأولى من الجمهورية، انتقل البيت إلى أيدي أذربيجاني غني يعمل بالتجارة مع الروسيين. وبعد ذلك تم تأجيره للسوفييت ليصبح قنصليتهم. ثم انتقل إلى العائلة التي تعيش هناك اليوم. والرجل طيب النية والذي يطوف بنا يقول لي إنهم ليسوا مستأجرين، ولكنهم يملكون المنزل.

في الرواية وضعت هذا في بيت أكبر كثيرًا، ولم أؤجره للمالك الحالي، ولكن للمدرسة الدينية العليا. والمدرسة الدينية العليا الحقيقية بعيدة تمامًا عن هنا، أسفل التل. لماذا فعلت هذا التعديل البسيط؟ لا أعرف، أردت ذلك فقط. ولأن هذا جعل القصة أكثر صدقًا، وأكثر واقعية. على أي حال، فإن موقع المدرسة الدينية ليست له أهمية خاصة في الرواية. وفي نفس الوقت، فإن مثل هذه التغييرات الصغيرة هي التي تأخذ الرواية بعيدًا عن عالم «الواقع»، وتجعل من الممكن لي أن أكتبها.

بالنسبة لي، ولكي أصدق قصتي الخاصة بي، كنت أعي تمامًا أنني قد أحتاج، من وقت لآخر، إلى سرد لا يختص بكارس الحقيقية، وإنما كارس التي من صنع خيالي إنها القصة التي في عقلي هي التي ينبغي أن أروي، وعندما أروي الأسطورة الموجودة داخلي (رغم أنها ممزوجة بالعنف السياسى) فإن كل شيء يصبح جميلًا بالنسبة لي. ومن ناحية أخرى، فإن تلك التغييرات توقظ الأكاذيب والهواجس، وبعض الضربات الواهنة للضمير، ومشاعر ذنب تختفي داخلي وليس لدى رغبة في استكشافها. وهناك سبب آخر للقلق هو معرفة أن روايتي قد تزعج أصدقاء في كارس ـ مثلًا سيزاي بيه أو العمدة اللطيف الدمث ـ وكلاهما يتوقعان أشياء طيبة مني. إنني أعيش في هذا التناقض المستمر. متى أتحول إلى جهاز التسجيل الخاص بي، ومتى ما أحاول أن أجد ما ينبغي أن أكتبه عن كارس، كل واحد يشكو بشدة من الفقر، وإهمال الدولة وقمعها، والظلم والقسوة الواقعين عليهم. وبينما أشكرهم، يقولون كلهم «اكتب كل هذا!» ثم يقولون «ولكن قل أشياء طيبة عن كارس». والأشياء التي قالوها لي ليست «طيبة» على الإطلاق.

في كارس، لا توجد «حركة سياسية إسلامية» قوية مثل تلك الموجودة في الكتاب. ومن ناحية أخرى، بالأمس فقط كان العمدة يخبرني أن الأذربيجانيين كانوا يقعون ببطء تحت نفوذ الإسلام السياسي، وأن هؤلاء الذين يذهبون إلى مدينة قم في إيران لتلقي تعليمهم شعروا بأنهم أكثر ارتباطًا بالمذهب الشيعي، حتى إن شعائر كربلاء والحسن والحسين أصبحت تقام هنا الآن، بينما قبل ذلك لم يكن هذا يحدث أبدًا.

صباح الثلاثاء ٢٦ فبراير

هذا الصباح استيقظت في الخامسة والنصف. كان ضوء النهار ظاهرًا ولكن لم يكن أحد في الشوارع. فجلست إلى المنضدة الصغيرة ذات المرآة في غرفتي بالفندق وبدأت أكتب. شعرت بالفرحة لمجرد وجودي في كارس في مثل هذا الوقت المبكر من الصباح، لأنني استيقظت هنا،

لأنني أعرف أنني سوف أسير ثانية في شوارعها المهجورة، وأذهب مرة أخرى إلى مقاهيها لأكتب أشياء قليلة في دفاتري. وكما هو الحال دائمًا عندما يقترب موعد عودتي إلى إسطنبول، أشتاق إلى تسجيل كارس بأكملها شوارعها الحزينة، كلابها، مقاهيها، دكاكين حلاقيها وأن أضعها كلها على فيلم وأخبئها.

الصباح الأخير في كارس

ساعاتي الأخيرة في كارس. ربما لن أعود أبدًا. سرت لبعض الوقت في الشوارع الباردة كالثلج. يستولي عليَّ اكتئاب عميق في كل مرة أعرف فيها أنني على وشك مغادرة كارس. بساطة الحياة، رقة الرفقة، الحميمية، هشاشة الحياة، وتواصلها، والشعور بأنني موجود في مكان يتحرك الوقت فيه ببطء شديد: تلك هي الأشياء التي تربطني بكارس.

هذا الصباح، نفس بائع البوريك كما في السابق، بنفس الصينية متوازنة على رأسه. عندما أفكر في كل هذا، يتحدث الأصدقاء الذين يشاركونني منضدتي في مقهى الوحدة عن البطالة، عن جلوسهم في المقاهي بلا شيء يفعلونه. يسألونني: «هل كتبت هذا؟ اكتبه. رئيس الجمهورية يؤيدنا نحن المواطنين. الرئيس رجل طيب. الآخرون يسرقون ويكومون الثروات. اكتب هذا. النواب يأخذون بليونين مرتبًا، ثم يسرقون منا الحق في كسب مائة مليون. اكتب هذا، واكتب اسمي أيضًا. اكتب. اكتب».

الرجال الجالسون في مقهى الوحدة، رغم فقرهم، ليسوا أسوأ الناس حالًا في كارس. على سبيل المثال فإن الرجل الذي كنت أتحدث إليه لتوي هو رجل محترم كان لديه عمل في وقت ما، وآخرون كانوا يمتلكون أعمالهم التجارية الخاصة ولكنها فشلت، أو كانوا مديرين بالمستشفى، إداريين وقد تقاعدوا الآن، رجال كانوا يملكون سيارات نقل؛ ولكنهم الآن لم يعد لديهم ما يفعلونه، مثل الترزي المفلس الذي عقدنا معه لقاء في زيارتنا الأخيرة (كان لديه مصنع ملابس صغير به اثنتا عشرة ماكينة). كانوا كلهم في وقت ما أثرياء وناجحين. هذا ما يميز مقهى الوحدة عن المقاهي الأخرى التي يقصدها سكان المدينة المتبطلين الأسوأ حالًا هؤلاء الذين يعيشون حياة من الجهل في أحياء المدينة الفقيرة. إن ما نراه هنا هو استمرار لنادي الوحدة القديم.

يقول شخص ما: «لا يوجد شخص واحد يشعر بالسعادة هنا. وكل شيء ممنوع». كل شخص يشكو في كارس، ليس هناك من يشعر بالسعادة؛ ويبدون جميعًا على حافة الانفجار

من التعاسة. ولو كان هناك صمت، وكآبة، وشعور غريب بالهدوء، فإنه بسبب أن الشوارع مليئة بأناس استطاعوا أن يعيشوا بسلام مع البؤس واليأس؛ حظرت الدولة كل الممكنات الأخرى، وقد فعلت ذلك ببعض العنف. والإحساس بالسعادة شيء آخر. لكن هذا هو ما شعرت به عندما كنت أكتب الرواية. ما أشعر به يرتفع داخلي ليس هو الإحساس بالذنب لأنني لا أشارك هؤلاء الناس قدرهم، ولكن شعور باليأس، بعدم القدرة على فعل شيء. وأنا شخص متشائم: يبدو أنه لا توجد هناك مؤشرات بتغيير هام هنا في المستقبل القريب. ولكن دعوني أكتب روايتي كما أعتقد أنها يجب أن تكون، ومن القلب. أفضل شيء أستطيع أن أفعله من أجل الناس في كارس هو أن أكتب من القلب، أن أكتب رواية جيدة.



صور ونصوص

٦٣ـ مفاجأة شيرين

أنا روائي. ورغم كثرة ما تعلمته من النظرية، حتى إنني في بعض الأوقات وقعت تحت سحرها، فكثيرًا ما شعرت بالحاجة للحركة بدونها. وأتمنى الآن أن أرفه عنك ببعض القصص، وأن أقترح عليك ـ من خلالها ـ بعضًا من أفكاري.

لو كانت هناك حديقة في أحلامك حديقة لم ترها أبدًا في الحياة، ربما لأنها في الجانب الآخر من جدار مرتفع فإن أفضل طريقة لتخيل تلك الحديقة غير المرئية هي أن تروى قصصًا تتناول آمالك ومخاوفك.

والنظرية الجيدة، حتى لو كانت نظرية أثرت فينا بعمق، وأقنعتنا، ستظل نظرية شخص آخر وليست نظريتنا. لكن القصة الجيدة التي أثرت فينا بعمق، وأقنعتنا، تصبح قصتنا. وهذا هو الحال مع القصص القديمة، القصص القديمة جدًّا. لا أحد يتذكر من رواها في أول مرة. فنحن نمحو كل ما يمكن تذكره عن الطريقة التي بها تم التعبير عنها لأول مرة. ومع كل سرد جديد، نسمع القصة كما لو كان لأول مرة. والآن سوف أروي لك قصتين من هذه القصص.

القصة الأولى حاولت أن أعيد روايتها بطريقتي في «الكتاب الأسود». وأود أن أعتذر لمن قرؤوها منكم بالفعل ـ رغم أن القصص من هذا النوع تأخذ معنى جديدًا في كل مرة تروى فيها: روى الغزالي القصة التالية في إحياء العلوم؛ واختصرها إنفري في أربعة قصائد، واستخدمها نظامي في الإسكندرنامه، ورواها ابن عربي، وكذلك الرومي في مثنوي.

ذات يوم أعلن أحد الحكام ـ سلطان، أو خان، أو شاه ـ عن مسابقة للتصوير، وبناء عليه بدأ الفنانون الصينيون والفنانون من بلدان تقع في الغرب يتحدون بعضهم بعضًا: نحن نرسم أفضل منكم؛ لا، نحن الذين نرسم أفضل. بعد التأمل في الأمر، قرر السلطان ـ دعونا نقول إنه سلطان ـ أن يمتحن الجانبين. فقدم لهم جدارين متواجهين في غرفتين

متجاورتين، لأن ذلك سوف يمكنه من المقارنة بين العملين. وبين الجدارين المتواجهين كانت هناك ستارة؛ وبمجرد إسدال هذه الستارة بحيث لم يعد المعسكران يريان بعضهما بعضًا، انصرفوا إلى العمل. الفنانون الغربيون أخرجوا ألوانهم وفرشهم وبدأوا يرسمون ويلونون. في الأثناء، قرر الصينيون أنهم يريدون أولًا أن يزيحوا الأتربة والصدأ، فانهمكوا في تنظيف وتلميع الجدار الذي عُين لهم. استمر العمل لشهور. إحدى الغرفتين كان بها الآن جدار مليء بالرسوم ذات الألوان الزاهية. وفي الغرفة الأخرى كان جدار مصقول جيدا حتى إنه تحول إلى مرآة. وعندما انتهى الوقت، فتحت الستارة بين الغرفتين. نظر السلطان في البداية إلى عمل الفنانين الغربيين. كانت لوحة جميلة، وأعجب السلطان بها كثيرًا. وعندما نظر إلى الجدار في الناحية التي كان يعمل بها الفنانون الصينيون، رأى انعكاس الصورة المدهشة على الجدار المقابل. وأعطى السلطان المكافأة للفنانين الصينيين، الذين حولوا جدارهم إلى مرآة.

والقصة الثانية قديمة مثل الأولى. وهي أيضًا لها تنويعات كثيرة. فهي تظهر في ألف ليلة وليلة، وفي قصص الببغاء لتوتينام (ألف ليلة وليلة التركية)، وفي رواية نظامي لقصة خسرو وشيرين، والتي أخذت هي نفسها إلى كتب أخرى متعددة. وسوف أحاول أن ألخص صيغة القصة كما رواها نظامي.

شيرين أميرة أرمنية وجميلة جدًّا. خسرو أمير، ابن الشاه الفارسي. ويريد شهبور أن يجعل سيده خسرو يقع في حب شيرين، وأن تقع شيرين في حب خسرو. وبهذه الفكرة يسافر إلى بلد شيرين. وذات يوم، عندما ذهبت شيرين إلى الغابة مع وصيفاتها للأكل والشرب، يختبئ بين الأشجار. وهناك، يرسم صورة لسيده الوسيم الجميل، ويعلقها على شجرة، ويتنحى من المكان. وبينما تتجول شيرين في الغابة مع وصيفاتها، ترى صورة خسرو معلقة في فرع الشجرة، وتقع في حب الشخص الموجود في الصورة. ولا تصدق شيرين حبها؛ وتريد أن تنسى الصورة وتأثيرها عليها. ثم، أثناء زيارة أخرى إلى الغابة، يحدث نفس الشيء. وتتأثر شيرين مرة أخرى بالصورة، وتقع في الحب، ولكنها يائسة. وأثناء زيارة ثالثة، عندما ترى شيرين صورة خسرو مرة أخرى معلقة من فرع، تعرف أنها في حالة حب ميئوس منه مع هذا الشخص. وتتقبل حبها، وتبدأ في البحث عن الشخص الذي رأت شكله، أو صورته.

وبنفس الطريقة، يجعل شابور سيده يقع في حب شيرين، ولكنه في هذه الحالة لا يستخدم صورًا، بل كلمات. وبعد أن يقع كلاهما في الحب بنفس القدر، هي من خلال الصور وهو من خلال الكلمات، يبدأ هذان الشابان في البحث كل عن الآخر. يخرج كل منهما متجهًا إلى بلد

الآخر. ويتقاطع طريقاهما على شاطئ نبع، لكنهما لا يتعرفان أحدهما على الآخر. وعندما تشعر شيرين بالتعب من رحلتها، تخلع ثيابها وتنزل في المياه.



وفي اللحظة التي تقع فيها عيناه عليها، يذهل خسرو. هل هذا الجمال هو الذي تعرف إليه من خلال الكلمات والقصص؟ وفي لحظة لم يكن يراقبها فيها، ترى شيرين خسرو أيضًا. وهي أيضًا تتأثر بشدة. لكن خسرو لا يرتدي الثوب الأحمر الذي كان يمكن أن يساعدها في التعرف عليه. وهي متأكدة من مشاعرها لكنها مندهشة ومشوشة حتى إنها تفكر: لقد كانت صورة معلقة من شجرة، لكن الرجل الذي أمامي حي يرزق. ما رأيته معلقًا من الشجرة مجرد شبه، لكن هذا رجل حقيقي.

وفي رواية نظامي، تستمر قصة خسرو وشيرين بإحكام بديع. والشيء الذي يسترعي اهتمامي فورًا هنا هو دهشة شيرين، الطريقة التي تتأرجح بها بين الصورة والواقع. أرى أن براءتها ـ حساسيتها لصورة، الطريقة التي تسمح بها لصورة أن تثير فيها رغبة ما ـ أمر ما زال من الممكن أن نفهمه اليوم. وربما أستطيع أن أراها، أيضًا، في حب نظامي للتقاليد التي تجعل الأشياء تحدث في ثلاث نقاط. لكن الريبة التي تشعر بها شيرين عندما تقع عيناها لأول مرة على خسرو الوسيم هي أيضًا ريبتنا: أيهما هو خسرو «الحقيقي»؟ نسأل أنفسنا، مثل شيرين، هل تقع الحقيقة في الواقع، أم في الصورة؟ أيهما يؤثر فينا أكثر، صورة خسرو الوسيم، أم الرجل نفسه؟



كل منا يجيب مثل هذه الأسئلة بطريقته الخاصة. عندما نسمع أو نقرأ هذه القصص، تعود إلينا تلك الأسئلة الأولية. تعود إلينا في أوقات نكون فيها في تفكير عميق أو نقرأ قصة، أو نشاهد فيلمًا، أو نشعر بالهشاشة والسذاجة. أيهما أقوى تأثيرًا في نفوسنا، صورة الرجل أم الرجل نفسه؟

يقدم الحكاءون الشرقيون الذين يعيدون رواية قصة المنافسة بين الفنانين تفاسير ممتعة للسبب الذي من أجله كسب الفنانون الصينيون جائزة السلطان. وما يهمني هنا ليس هو الحكمة التي يقدمها هؤلاء الرواة، ولكن شيئًا آخر يعكس حياة القصة نفسها، شيء تكشف عنه المرآة في القصة: المرآة التي تكرر الأشياء، المرآة التي تتسع، هذه المرآة تجعلنا أيضًا نشعر وكأننا بشكل ما ناقصين، وكأننا إلى حد ما غير أصيلين أو غير مهمين. وكأننا لسنا كلاً متكاملًا. ثم نشرع نحن أيضًا ـ اعتمادًا على مدى الشجاعة التي نتحلى بها ـ في رحلة: نفس نوع الرحلة التي انطلق إليها خسرو وشيرين من أجل الحب. إن كلاً منا يسعى إلى «الآخر» الذي سوف يكملنا. هذه رحلة تأخذنا إلى الأعماق، تتجاوز السطح، وتقترب بنا من المركز. فالحقيقة تقع بعيدًا. شخص ما في مكان ما قال لنا هذا، والآن نحن انطلقنا في رحلة لكي نعثر عليها. الأدب هو قصة هذه الرحلة. ورغم أنني أومن بهذه الرحلة، إلا أنني لا أصدق أن هناك مركزًا ينتظر اكتشافه في أرض بعيدة.

ربما يكون هذا مصدرًا للحزن أو التفاؤل. يمكنك أن تطلق عليه درسًا نتعلمه من الحياة في بلاد كبلادنا بعيدة كثيرًا عن المركز. وإن كنت أجد نفسي مؤمنًا بالمعضلة التي توحي بها مسابقة السلطان، أو إن كنت أخضع لدهشة شيرين، فإنني أسأل نفس السؤال الذي ينبغي أن أتجنبه تمامًا: إذن فإنني مضطر لأن أقول إنني عشت حياتي كلها دون أن أصل أبدًا إلى هذا المركز، دون أن أحرز أبدًا تلك الأصالة، تلك الحقيقة الخالصة. لكن قصتي هي قصة معظم الناس في العالم.

قبل أن أقرأ دانتي سمعت قصصًا مضحكة مستوحاة من «الجحيم». وقبل أن أرى فيلم شارلي شابلن «الديكتاتور العظيم» (The Great Dictator)، رأيته منسوخًا في سلسلة أفلام تركية تعرف باسم «إبراهيم المختفي» (Vanished Ibrahim). وعرفت وأحببت الانطباعية من الصور التي تنشر وتقص من المجلات وتعرض على جدران الحلاقين وبائعي الخضر. وعرفت العالم من خلال تانتان مترجمًا إلى التركية، كما هو الحال مع معظم الكتب. ونما تذوقي وحبي للتاريخ من بلدان تواريخها لا تشبه تاريخنا. وقد عشت الحياة مقتنعًا بأن البنايات التي عشت فيها والشوارع التي سرتها هي محاكاة رديئة لشوارع وبنايات في مكان ما في الغرب. والمقاعد والمناضد التي جلست إليها كانت نسخًا من أصول ظهرت في الأفلام الأمريكية؛ ولم يحدث إلا بعد فترة طويلة، بعد أن رأيت الأفلام مرة أخرى، أن تحققت من ذلك. وقد قارنت عددًا كبيرًا جدًّا من الوجوه الجديدة بتلك التي رأيتها في الأفلام وعلى شاشة التليفزيون، وخلطت بينها. وقد تعلمت المزيد عن الشرف، والشجاعة، والحب، والعاطفة، والصدق، والشر، بالقراءة

عنها أكثر مما تعلمته بمعرفتها في الحياة الحقيقية. ولا أستطيع أن أقيس فرحي أو جديتي، أو طريقتي في الوقوف أو الكلام، لا أعرف كم من ذلك أصيل وكم اكتسبته بغباء من نماذج أخرى. كما لا أعرف كم من تلك النماذج هي نفسها نسخ من أصول أخرى، أو من نسخ أخرى. ونفس الشيء يمكن أن نقوله عن كلماتي نفسها. ربما هذا هو السبب في أنه ربما يكون الأفضل فقط أن نردد ما قاله شخص آخر بالفعل.

أوغوز أتاي (١٩٣٤-١٩٧٧)، أحد أهم الروائيين الأتراك، والذي تأثر بشدة بالكتاب التجريبيين الأوروبيين من جويس إلى نابوكوف، قال مرة: «أنا نسخة من شيء، لكنني نسيت ما هو هذا الشيء». والمركز الذي تقع فيه الحقيقة بعيد جدًّا حقًّا! ومعظم العالم غير الغربي يعرف هذا بالفعل. لقد عرفنا هذا دون أن نعرف أننا نعرفه. والآن نحن نكتشف ما كنا نعرفه بالفعل.

كانت النزعة الحداثية الأدبية واحدة من آخر الاستجابات لهذا البحث عن الأصالة، ولأن جذورها ممتدة في أرض الرومانسية، فقد كانت سعيًا إلى النقاء. ولو كان صداها قد تردد هنا في تركيا، فقد كان ضعيفًا للغاية. ولا أستطيع أن أقول إنني وجدت هذا مثيرًا للإحباط. فمثل معظم الناس في العالم، أمضيت معظم حياتي منتظرًا أن يقع شيء ما.

لكن ما نمسك به في أيدينا الآن هو شذرات متفرقة لا نهاية لها. ولو كان هناك ملك فيلسوف بالطريقة التي تخيلها أفلاطون، لما كان قادرًا على إمدادنا بسبب صحيح أو متسق للاختيار بين الفنانين الذين رسموا جدارهم وهؤلاء الذين حولوا جدارهم إلى مرآة. إن قصة مسابقة الفنانين تحمل آثارًا من كهف ظلال أفلاطون الشهير. في العالم غير الغربي، وخاصة في وسائل الإعلام الخاصة بهذا العالم، السؤال حول ما إذا كانت هذه أو أية قصة أخرى أو أية صورة هي الأصل أو نسخة من الأصل هو في هذه النقطة مسألة لا أهمية لها إلا بالنسبة للنوع قديم الطراز من فقهاء اللغة أو مؤرخي الفن. والحقيقة التي اعتقدنا مرة أنها تختفي بعيدًا، بعيدًا، خلف الستائر والظلال، ربما اختفت كلية. لو كانت الحقيقة موجودة في أي مكان، فإنها تقع بين ذكرياتنا. وسوف أكون أكثر سعادة إذا استخدمنا تلك الشذرات المتناثرة الموجودة لدينا، هذه الصور والقصص التي فصلناها كل واحدة عن الأخرى، وعن ماضيها.

في رواية القرن التاسع عشر، كانت التوصيفات المفصلة للوجوه والملامح تقوم بدور مفاتيح لحقائق جوهرية تقع تحت السطح. وقد ينطلق الراوي أو بطله في رحلة إلى هذه الحقيقة الخفية بطريقة تشبه كثيرًا ما فعله خسرو وشيرين. والمعنى الكامن خلف الوجوه والأشياء هو شيء يبرز من الكتاب ككل، ولا يحدث ذلك إلا بعد أن نصل إلى نهاية القصة. معنى الكتاب

ـ المعنى المقصود من رواية القرن التاسع عشر ـ قد يكون هو معنى العالم الذي رحنا نستكشفه مع الشخصيات. كانت هذه هي الحقيقة المنتصرة المؤكدة.

لكن مع أفول رواية القرن التاسع عشر، فقد العالم وحدته ومعناه. وعندما نشرع في كتابة الروايات اليوم، كل ما لدينا قصاصات وشذرات. ويمكن لهذا أن يكون مصدرًا للتفاؤل: بتخليص أنفسنا من التراتبيات، يمكن أن نتقبل العالم كله وكل الثقافة والحياة. ولكنه يمكن أيضًا أن يكون سببًا للخوف والاضطراب والفوضى، مما يجعلنا نقلل من السرد، ندفع مراكز قصصنا من المركز إلى الهوامش. ولا يفيد هنا أن ذلك يسمح لإمكانيات سردية جديدة ووجهات نظر جديدة، فلا يمكننا استخدام ما لدينا من شذرات لصنع تلك الرحلة الرأسية إلى المعنى، إلى المركز؛ إن ما نفعله بدلًا من ذلك هو رحلة أفقية. فبدلًا من السفر إلى أعماق العالم المخبأة، نستكشف اتساعه. إنني أستمتع بالخروج بحثًا عن المزيد من الشذرات والقصاصات، بحثًا عن قصص لم تُرو بعد. وهذه القارة الجديدة من القصص والتواريخ، والشعوب، والأشياء المنسية والتي لا عنوان لها حتى اليوم، تلك الأراضي التي لم تُسمع أصواتها بعد، ولم تُرو قصصها بعد، تلك الأراضي شديدة الاتساع، وقليل جدًّا ما استكشف منها، حتى إن كلمة «رحلة» خليقة بها فعلًا.

لكن الرحلة التي تقود إلى المعنى الخفي لنص ما تزال أمامنا، وما تزال تتطلب مجهودًا فرديًّا. وهي مسألة شخصية أكثر كثيرًا مما كان الأمر من قبل، لأننا ليست لدينا وصفة توضيحية ولا بوصلة ترسم لنا الاتجاه. تظل أعماق نص ما في تركيبته المعقدة وتصميمه على تناول تلك الشذرات. ودعني أنهي هذه المناقشة بأن أقص عليكم قصة ثالثة. وهي قصة قصيرة وشخصية جدًّا.

كنت أكتب رواية عن مجموعة من الفنانين، فناني المنمنمات، تدور أحداثها في العصر الكلاسيكي للمنمنمات العثمانية. ولهذا أصبحت، في نقطة ما، شديد الاهتمام بقصة خسرو وشيرين. هذه القصة شديدة الشعبية في الثقافة الإسلامية والشرق أوسطية. ولهذا فإن فناني المنمنمات كثيرًا ما كانوا يستدعون إلى القصور الفارسية والعثمانية لتزيينها برسومهم. وما أثار اهتمامي بشدة هو المنظر الذي تنظر فيه شيرين إلى صورة خسرو وتقع في الحب. فالفنانون الذين يرسمون هذا المشهد كان عليهم أن يصوروا ما هو أكثر من شيرين وما يحيط بها، فهناك لوحة داخل اللوحة: الصورة التي جعلت شيرين تقع في الحب. هذا المشهد الدرامي كان مشهدًا محبوبًا مثل القصة التي هو جزء منها، ومن ثم فقد رأيته في كتب كثيرة، كما رأيت إعادة طباعة لنسخ كثيرة منه، وفي المتاحف. ولكن عندما أنظر إلى تلك الصور، أشعر دائمًا بالقلق: وكأنما هناك شيء ناقص، وكأنما أنا لست كلاً واحدًا.

في هذه الصور، كانت شيرين دائمًا هناك، ورغم أن ملابسها ووجهها تختلف من صورة لأخرى، كانت لا تزال هي شيرين. ومهما كانت الألوان، والملابس، والوقفة، كانت وصيفاتها يحطن بها. وكانت هناك أشجار أيضًا، واتساع الغابة، وفي مكان ما هناك الصورة داخل الصورة، تتدلى من غصن شجرة ما.

استغرق الأمر مني وقتًا طويلًا لفهم ما كان يشعرني بالقلق. رغم أنه كانت هناك صورة داخل الإطار المتدلي من الشجرة، لم تكن أبدًا تظهر صورة خسرو الذي كنت أتوقع أن أراه. ورغم أنني بحثت عنها في كل مكان، فلم أجد أبدًا مفهومي عن خسرو منعكسًا في أي من المنمنمات. في كل تلك المنمنمات، كانت الصورة داخل الصورة صغيرة جدًّا حتى إن خسرو كان نقطة حمراء غير مميزة، غير واضحة، وليس شخصية أو وجهًا مكتمل الملامح.

مثل هذا الإخراج بالطبع يهزم النقطة المركزية لقصة خسرو وشيرين، قصة الوقوع في الحب عن طريق صورة. ورغم ذلك فأنا أحب البساطة التقنية التي كانت ممكنة بسبب الجهل بالأساليب الغربية لتصوير البورتريه. هذه البساطة تثير التفكير في العالم الهش الساذج الذي أهدف إلى استكشافه في الرواية التي كنت أكتبها، عالم قصصه وشذراته أريد جمعها ودمجها، وأن أقترح لها مركزًا جديدًا.

٦٤ـ في الغابة وقديم قِدَمَ العالم نفسه

أجلس، منتظرًا، في الغابة؛ لوحتي قد اكتملت. وجوادي خلفي، وأراقب شيئًا... شيئًا لا يمكنك أن تراه. لن تعرف أبدًا ما هو، هذا الشيء هو ما جعلني بهذه الحالة من الانزعاج، ورغم أنك رأيت نفس النظرة في عيني خسرو وهو يسترق النظر إلى شيرين التي تستحم في البحيرة. في رسومهم يمكنك أن تراهما معًا: خسرو يمتع عينيه بمشهد شيرين العارية. لكن رسام المنمنمات الذي ينتمي إلى القرن الخامس عشر والذي كُلف بعمل هذه الصورة اختار ألا يظهر ما أراه وإنما أن هناك شيئًا أراقبه. أتمنى أن تشعر بتقدير قيمة اللوحة لهذا السبب وحده. انظر كم هو جميل رسمه لي، تائهًا في الغابة، بين الأشجار، والأغصان، والحشائش. وبينما أنتظر، تبدأ ريح في الهبوب؛ وترتعد أوراق الأشجار، واحدة بعد الأخرى؛ وتتأرجح الأغصان. وأنا أشعر بالقلق. كيف استطاع قلم هذا الفنان أن يصل إلى التعبير عن كل هذا؟ الأغصان تنحني في الريح ثم ترتفع مرة أخرى، الزهور تنمو وتسقط، الغابة تنتفخ مثل الموجة، والعالم كله يرتعد. نسمع أنين الغابة، عويل العالم. لقد أعاد الفنان بصبر تصوير عويل العالم، ورقة بورقة. والآن، بينما أجلس في هذه الغابة التي تدفعها الرياح، سوف تشعر بأنني أرتعش من الوحدة. ولو نظرت بدقة أكثر، سوف ترى كم أن هذا الشعور قديم، أن تجلس وحيدًا في الغابة، شعور قديم قِدَمَ العالم.



٦٥ـ جرائم قتل يرتكبها قتلة مجهولون... والروايات البوليسية
كاتب العمود الصحفي تشتين ألتان وشيخ الإسلام أبو السعود أفندي

يتكون جزء كبير من «الكتاب الأسود» من مقالات صحفية مزعوم أنها نشرت في «ميلييه» (Milliyet)، وهي واحدة من أهم صحف تركيا. تُقدم هذه المقالات في الرواية كقطع كتبتها شخصية صحفية. وتظهر المقالات على فترات منتظمة، تقاطع السرد المتصل للرواية، ولأنها تقرر شكل «الكتاب الأسود»، فقد سببت لي قدرًا كبيرًا من الصعوبة. لأنني كنت أقضي وقتًا طيبًا جدًّا أكتب بصوت كاتب عمود صحفي، محاولًا عمل موازنة بين ادعاء المعرفة الواسعة بنوع من التهريج البارع الذكي، ظلت المقالات تطول، حتى أصبحت تهيمن على الكتاب بطريقة دمرت توازن وتكوين الكتلة الكلية له. وحتى اليوم، عندما يقول لي القراء: «قرأت «الكتاب الأسود»؛ والمقالات رائعة»، أشعر بالسعادة والضيق أيضًا في وقت واحد.

هؤلاء الذين قرءوا الكتاب مترجمًا هم الذين يقولون ذلك غالبًا. فالقارئ الغربي تدهشه غرابة وبساطة السرد الذي يسرده كاتب العمود الذي أحاول عمل محاكاة ساخرة له، والذي ينتمي إلى تقاليد تمتد عبر تركيا لتشمل بلدانًا أخرى كثيرة تعيش نفس التناقضات الثقافية. وهو صنف من الناس يكاد ينقرض، لكننا لا نزال نجد أصداء لهم في الصحفيين الذين يكتبون في تركيا اليوم.

في تركيا، كاتب المقال الصحفي الحقيقي يكتب أربع أو خمس مرات في الأسبوع. يأخذ موضوعاته من كل نواحي الحياة، والجغرافيا، والتاريخ. سوف ينشر كل شكل سردي وإستراتيجية سردية، سواء سيرًا على أكثر الأخبار اليومية دنيوية، أو الفلسفة أو المذكرات أو الملاحظات الاجتماعية. كل شيء، من مجلس المدينة ـ شكل مصابيح الطرقات الجديدة ـ وحتى قضايا الحضارة ـ مكان تركيا بين الشرق والغرب ـ كل ذلك ضمن نطاق معرفة ورؤية كاتب المقال. (ومن المحتمل جدًّا أن يشد انتباه القارئ بالربط بين شيء مثل شكل مصابيح الطرق

وقضية الشرق والغرب). وأكثر هؤلاء نجاحًا هم أكثرهم إثارة للمشكلات والمجادلات الذكية؛ فهم يصنعون أسماءهم بمقالاتهم، وشجاعتهم، ولغتهم المفرطة في الصراحة. قليل جدًّا منهم قضوا أجزاء من حياتهم في السجون والمحاكم نتيجة ما كتبوه. ويعجب بهم قراؤهم ويثقون بهم، ليس بسبب قدرتهم على التنوير أو الشرح، ولكن بسبب شجاعتهم وجرأتهم وقدرتهم على الاقتحام. إنهم نجوم لأنهم يفترضون أن يكونوا خبراء بكل شيء، لأنهم يبدو أن لديهم إجابة على أي سؤال، لأنهم يناقشون العداوات السياسية، التي لكل إنسان رأى فيها. وفي الأوقات التي تكون فيها البلاد مستقطبة سياسيًّا، فهم الشهود الذين يستطيعون أن يجدوا طريقهم إلى كل أجزاء المجتمع: إلى بيوت ذوي النفوذ؛ وإلى المقاهي، ومكاتب الحكومة، والحياة اليومية. ولأنهم يتمتعون بثقة القارئ وحبه، فهم يتحدثون يومًا عن الحب وفي اليوم التالي يقدمون آراءهم في كلينتون والبابا، ويكتبون عن فساد أحد المحافظين بنفس السهولة التي يكتبون بها عن أخطاء فرويد، فهم يصبحون «أساتذة في كل شيء». منذ عشر سنوات أو خمس عشرة - قبل أن يغير التليفزيون من عادات قراءة الصحف في البلاد - كان القراء الأتراك يعتبرون أعمدة الصحف هي أعلى الأشكال الأدبية. وفي تلك الأيام، متى سافرت بالأتوبيس في أنحاء الأناضول، فإن أي شخص يكتشف أنني كاتب كان يسألني ما هي الصحيفة التي أعمل فيها.

عندما كنت أقوم بتشكيل شخصية جلال ساليك، كاتب الأعمدة الصحفية في «الكتاب الأسود»، وحتى بالأكثر عندما كنت أكتب مقالاته، كان اهتمامي الرئيسي هو أن أتأكد من أنه لا يحمل أي شبه بأي كاتب من كتاب الأعمدة في ذلك الوقت - والذين كان كل واحد منهم معروفًا مثل أكثر السياسيين نفوذًا - ومن ثم أن أتفادى الظل الذي يلقيه هؤلاء الكتاب الشهيرين. وكاتب الأعمدة الحقيقي الذي كنت أشد ما أخشى أن أقلده، هو الكاتب الذي تجعله مواقفه المثيرة للجدل أكثر شهرة طوال نصف القرن الأخير، كان هو تشتين ألتان.

في الفترة الأخيرة وجهت إلى تشتين ألتان تهمة «إهانة الدولة»، بعد أن تحدث بصراحة حول صلاتها بالمافيا وبجرائم قتل معينة كان للحكومة يد فيها. في الأحاديث الصحفية التي أجريت معه في وقت محاكمته، كشف عن أنه رفعت ضده ثلاثمائة قضية تقريبًا. ولأنه كان واحدًا من أعظم أبطالي الأدبيين والسياسيين عندما كنت صغيرًا، أتذكر الأيام التي حكم عليه فيها بالسجن، وأيام خروجه من السجن باعتبارها دراما قوية. أثناء الوقت الذي كان فيه نائبًا لحزب العمال التركي، كانت خطبه الرائعة في المجلس القومي وأعمدته القوية سببًا في أن ترفع عنه حصانته، بينما تعرض للضرب داخل المجلس القومي على يد نواب من الحزب المحافظ الحاكم في ذلك الوقت.

كثير من الغضب الذي عبرت عنه الدولة والرأي العام ضد ألتان جاء دون شك من كونه اشتراكيًّا في بلد مجاور للاتحاد السوفيتي أثناء الحرب الباردة. وعلى أي حال، منذ سنة ١٩٧٠ فصاعدًا، عندما بدأ ألتان يوجه نقده إلى الدولة، لم يهدأ الغضب الموجه ضده. ورأيي الشخصي هو أن المحافظين والقوميين سواء من اليمين أو اليسار كانوا يكرهونه لأنه رفض أن يلقي باللوم على الهيمنة والتسلط السياسي للقوى الأجنبية باعتبارها المتسببة في فقر تركيا وما تعانيه من قصور سياسي وإداري، حيث كان يرى أن المشاكل القومية متجذرة في الأحوال القومية. عندما انتقد بلده نفسها، لم يقدم ألتان للقارئ شياطين يلقي عليها اللوم كله، كما أنه لم يقدم وصفات يمكن أن تغير مصير البلاد بين ليلة وضحاها. وفوق النظام، استهدفت مقالاته ثقافة تركيا، وقد راقب ألتان ذلك بعين حادة وساخرة ـ عاداتها اليومية، طريقتها في التفكير، ادعاءاتها ـ مسندًا إليها كل أمراض الأمة. ولم يكن ألتان يستطيع الكتابة فقط بلغة الناس الذين كان يثير سخطهم، بل كان أيضًا يستطيع أن يعتمد على نفس هؤلاء الناس في قراءته كل يوم، وبهذا الإحساس كان صورة بشكل ما من نايبول.

ولكن تشتين ألتان لم يخضع أبدًا للألم الذي يجعل نايبول متشائمًا ومحرومًا من الحب. ظل متفائلًا حول التغريب والتحديث. ولهذا لم يكن الغرب بالنسبة له مركزًا يسبب له الألم لأنه يتم تقليده، أو الذي يتم تقليده لأنه يسبب الألم وكان مسئولًا عن كل الأمراض المتخيلة. كان تفاؤله الطفولي يأتي جزئيًّا من حقيقة أن تركيا لم تعان أبدًا من الكولونيالية، وقد أتاح له هذا أن يرى الحضارة الغربية كمركز يمكن الاقتراب منه، وإن كان بطريقة بطيئة ومحسوبة. ومهما كان ما يجعلنا مختلفين عن هؤلاء الذين يعيشون في الغرب، فهو أمر ينقصنا، ونحن بحاجة إليه. ولأننا لسنا مثل الغربيين، لا بد أولًا أن نرسخ ما ينقصنا ثم نسعى للتعويض عنه. التاريخ، تاريخنا، هو تاريخ كل نقائصنا. ومثل الكثير من المثقفين العثمانيين والأتراك، والكثير من كتاب الأعمدة الشهيرين لدينا، (كان تشتين ألتان ميالًا لسرد قوائم طويلة من النقائص السيئة التي تميزنا عن الغرب؛ قوائم تتراوح من الديمقراطية إلى الرأسمالية الحديثة، من فن الرواية إلى الفردية ولعب البيانو، من الفنون البصرية إلى النثر، من القبعة التي أعطى أتاتورك لها أهمية كبيرة إلى المنضدة التي قدمتها كدعابة في البيت الصامت.

في سنة ١٩٧٠، عندما صعد الإرهاب السياسي إلى مستوياته المجنونة الحالية، لاحظ تشتين ألتان شيئًا آخر ينقصنا، وهذا هو موضوعنا اليوم.

القصة البوليسية في تركيا ليست عالية التطور بما يكفي كما هي في إنجلترا وأمريكا وفرنسا. فجرائم القتل المحبوكة جيدًا لديهم، والتي تدور على خلفيات من تعقيدات

الحياة في المجتمعات الصناعية، كان لها تأثير قوي على روايات ومسرحيات وأفلام نفس تلك المجتمعات، ونتيجة لذلك ظهرت مواهب خلاقة شديدة التنوع تكتب هذا النوع من الأدب، القصص البوليسية.

ولكن في مجتمعنا الذي تهيمن عليه القرية، ليس هناك ذكاء في ارتكاب جريمة القتل. فالزوج الذي أعمته الغيرة يأخذ سكينه ويطعن زوجته دون إشعار آخر، وينتهي الأمر. أو رجل يعاني حزازات دموية يرى عدوه فيفرغ رصاصاته في رأسه في التو واللحظة. وفي الريف، حيث يوجد نزاع حول حيازة الأرض أو حقوق المياه، المعتاد هو أن تأخذ بندقية «بروحين» وترقد منتظرًا. كل شخص يعرف من قتل من، ولماذا. ولو كان هذا النوع من جرائم القتل قد فشل في جذب اهتمام الكتاب، فهذا يرجع إلى فظاظة التنفيذ، التي تجلب إلى الأذهان صورة شخص يهوي على قرعة بالفأس، وهذا هو السبب في أن فن القصص البوليسي غير متطور أبدًا في بلادنا.

عند قراءة ذلك للوهلة الأولى، لا يمكننا إلا أن نشعر بالبهجة لاستقامة المنطق، السخرية اللاذعة، وربما هذا هو السبب في أننا يمكن أن نميل إلى قبول منطق ألتان، لكن ماذا يمكن أن نقوله لتفنيده؟ حسنًا، نستطيع أن نشير إلى الكاتب السيسيلي ليوناردو سياسكيا الذي كتب عن جرائم قتل ذات طبيعة ريفية مشابهة في رواياته البوليسية بنجاح عظيم. ويمكن أن نشير أيضًا إلى الكثير من جرائم القتل الغربية التي رغم أنها نفذت بنفس الخشونة التي «تجلب إلى الأذهان صورة شخص يهوي على قرعة بالفأس» ـ استمرت في الإلهام أو كانت مستلهمة في الواقع من القصص البوليسية.

بعد ظهور هذا المقال بفترة غير طويلة، كتب تشتين ألتان مجموعة من القصص البوليسية القصيرة، من نوع كان شائعًا للغاية في السنوات الأولى من كتابة القصص البوليسي. وبهذه القصص، وعلى غرار سلسلة الأب براون التي ألفها «جي. كيه. تشسترتون» (G. K. Chesterton)، تخلى عن فكرة أن المجتمع لم يعط الكاتب تجارب حياتية كافية لكتابة الأدب البوليسي، نابذًا هذا الرأي باعتباره تقريرًا مبالغًا فيه.

ولكن الآن، دعونا نتأمل توكيده الآخر: «كل شخص يعرف من قتل من، ولماذا». لو كنت تحمل في عقلك كل تلك الجرائم التي ارتكبها القتلة بأمل أنهم لن يكتشفوا أبدًا، فسرعان ما يتأكد أن هذه المقولة لا يمكن أن تكون دائمًا صادقة. قبل أربعمائة عام من حديث تشتين ألتان عن قلة جرائم القتل التي ارتكبت دون أن يعرف فاعلها في ثقافتنا، كانت الدولة العثمانية (والتي كانت حينذاك في منتصف ما يسميه مؤرخو الحرس القديم بالعصر الكلاسيكي) قد

أصبحت في قلق شديد بسبب جرائم يرتكبها مجرمون غير معروفين حتى إنها بذلت مجهودًا غير مسبوق لبحثها وتوجيهها إلى القائمين على القانون. واليوم نعرف أن شيخ الإسلام أبو السعود أفندي (الذي كان أعلى سلطة قانونية في وقت سليمان العظيم، والذي أخذت قراراته هالة سوابق كلاسيكية بارزة بالتعبير الغربي، وأثرت في الحكم حتى يومنا هذا) كان كثيرًا ما يُسأل عمن يُفترض أن يدفع دية القتيل الذي لم يعرف قاتله.

السؤال: عندما تكون أربع قرى في حرب بعضها مع بعض، ويقتل رجل بهرواة رجل آخر هويته غير معروفة، فمن يدفع دية الدم؟

الإجابة: أهل أقرب قرية.

السؤال: إذا قتل شخص بالقرب من مدينة معينة، ولا يمكن العثور على القاتل، فمن يدفع دية الدم؟ هل المدينة كلها، أم فقط الناس الذين تقع بيوتهم بالقرب بما يكفي لسماع صرخات المعتدى عليه؟

الإجابة: الذين يعيشون بالقرب بما يكفي لسماع صرخات المعتدى عليه.

السؤال: لو وجد جسد في مبنى ديني في وقت الليل وخدم المساء غير موجودين في المكان، ولكن في أماكن معيشتهم، ولا يمكن العثور على القاتل، من المسئول عن دية الدم؟

الإجابة: من يعيشون بالقرب من المكان بما يكفي لسماع صرخات المعتدى عليه. وإن لم يكن هناك من يعيش بالقرب منه، فإن الخزانة ـ أي الدولة ـ هي المسئولة.

ويمكن أن نرى من هذه الأمثلة أن قانون الجزاءات العثماني كان مهتمًا بشدة بجرائم القتل التي ارتكبها مجهولون، وأن الدولة كانت تدرك أن عليها أن تتولى مسئولية تلك الجرائم وبتعبير آخر، أن تدفع دية الدم ـ إن لم تكن قادرة على فرضها على أفراد من المواطنين. وإذا كان أحد هؤلاء لا يريد أن يتلقى اللوم، فإن عليه أن يحل لغز الجريمة بنفسه. وكان هذا معناه أننا من الممكن أن نتلقى اللوم عن كل جريمة حدثت حولنا ـ وهو العكس تمامًا مما نراه اليوم. ولكي نتجنب المسئولية عن جريمة في تلك الأيام، على الشخص أن يكون منفتحًا ومنتبهًا لكل صوت وحركة حوله، لدرجة الهوس. ولأن كل شخص كان يعرف أنه قد يجبر على تحمل المسئولية عن كل جريمة ترتكب في حيه، فليس من الصعب أن نتوقع الدافع الذي قد يجعل رجلًا عاديًا يطارد المجرمين والقتلة. ووفقًا لملاحظاتي الشخصية، أجد أن هذا الفهم للمسئولية والقلق الذي يثيره لا يزال هو القاعدة في إسطنبول، حتى مع وصول سكانها الحاليين إلى عشرة ملايين تقريبًا. ربما ترى أن ذلك استمرارًا للقلق القديم حول دية الدم، لكن الرؤية الأخلاقية التي

يوحي بها عالم كل إنسان فيه يعتبر كل شخص آخر مسئولًا عن كل شيء هو عالم يمكن أن يؤيده دستويفسكي بحماس شديد.

لكن دعونا لا نسعى إلى تضليل أي شخص؛ إسطنبول اليوم تركيا اليوم هي قيادة عالمية في جرائم قتل تحت رعاية الدولة على يد قتلة مجهولين، ناهيك عن التعذيب المنظم، والقيود المفروضة على حرية التعبير، والانتهاك الصارخ لحقوق الإنسان. ولكن، بالتباين مع نيجيريا وكوريا، والصين، فإن تركيا أيضا لديها ديمقراطية قوية بما يكفي لتتيح للناخبين أن يجبروا الدولة على التراجع عن مثل هذه الممارسات. ولهذا فمن السهل جدًا أن نستنتج أن معظم الناخبين ليس لديهم اهتمام يذكر بحقوق الإنسان. وما يصعب تفسير أسبابه هو لماذا، بعد أربعمائة عام من المسئولية الناشئة عن القرب، والخوف من دفع الثمن كحراس للجيران، لا يبدون الآن أي اهتمام عندما تمنع الدولة الكتب وتضرب وتعذب الجيران في البناية المجاورة.

أقصد فقط أن أنبهك إلى هذه الحالة. وأنا لست مهتمًّا بشكل خاص باستكشافها أو شرحها. ربما لأنني لا أريد أن أشرح إحدى النقائص الثقافية بنقيصة ثقافية أخرى. ففي كل هذه الموضوعات هناك شيء يقتل الشاعر داخلنا. أحيانًا يبدو الصمت موحيًا بأنه كما قال بيكيت ذات مرة: «ليس هناك ما يقال» وفي مرات أخرى، «إن ما ينبغي أن يقال أكثر كثيرًا مما يمكن قوله».

وفي مثل هذه المرات، أفهم فقط أكثر مما يجب لماذا أراد تورجنيف أن ينسى كل شيء يختص بروسيا، ولماذا ذهب إلى بادن بادن ومنح نفسه لحياة كانت بكل طريقة منفصلة عنها، ولماذا كان يحتقر كل من يحاول أن يناقش مشاكل روسيا معه (كما في تلك القصة الشهيرة)، ويقول لمثل هؤلاء إنه ليس مهتمًا على الإطلاق بروسيا، ويفضل أن يخرج المكان من عقله إلى الأبد. وهذا رغم حقيقة أنه كانت هناك مرات كثيرة أخرى كنت أفكر أن أفضل شيء يمكن فعله هو البقاء في تركيا، والإغلاق على نفسي في غرفة، والسفر في خيالي بقصد مبهم لكتابة كتاب. والواقع أنني ظللت أفعل هذا بالضبط منذ ١٩٧٥ حتى ١٩٨٢، عندما كان القتل والعنف السياسي، وقمع الدولة، والتعذيب، والحظر في الذروة. ولكي أغلق على نفسي في غرفة لأكتب تاريخًا جديدًا قصة جديدة تحتوي رموزًا، وإشارات، ومساحات من الصمت، وأصوات لم تُسمع أبدًا هو، بالطبع، أفضل من كتابة تاريخ آخر من النقائص التي تسعى لشرح نقائصنا عن طريق نقائص أخرى. ولكي أشرع في مثل هذه الرحلة، لا حاجة لمعرفة أين أنت ذاهب بالضبط؛ بل يكفي أن تعرف المكان الذي تتمنى ألا تكون فيه.

ودعونا نظل في تلك الغرفة المغلقة التي أشرت إليها لتوي، لننظر إلى الطريقة التي أعمل بها

بالرمز والإبهام. هناك رواية مترجمة إلى التركية بعنوان سر الغرفة الصفراء، من تأليف الكاتب الفرنسي جاستون ليرو، والذي اشتهر كثيرًا في السنوات الأخيرة بروايته شبح الأوبرا. لقيت سر الغرفة الصفراء ترحيبًا كبيرًا من المتعصبين للأدب البوليسي باعتبارها النموذج الأول والأكثر براعة لـ«جريمة في غرفة مغلقة». باب الغرفة التي تقع فيها الجريمة مغلق، وبالداخل جسد، وهناك عدد محدد من المشتبه فيهم. وبعد الجريمة، هناك شخص مغرم بحل الألغاز يفحص عناصر اللغز، وبعد أن يستدل على الوقائع، يقرر أسباب الجريمة. وبعد سبعين عامًا من كتابة جاستون ليرو لرواية سر الغرفة الصفراء، قام الكاتب الإسباني مانويل فاسكويز مونتالبان بكتابة رواية بعنوان جريمة في اللجنة المركزية، ليثبت أن الإمكانيات المتاحة في نموذج «جريمة في غرفة مغلقة» ليس من السهل استنفادها؛ فالغرفة المغلقة في هذه الرواية البوليسية السياسية هي غرفة مؤتمر لحزب يشبه الحزب الشيوعي الإسباني، وعندما تطفأ الأنوار يقتل السكرتير العام. ومهما كان الشكل الذي تأخذه، فإن الجريمة في غرفة مغلقة تقدم فهمًا واضحًا للجريمة، والقانون، والعقاب. بعد ارتكاب الجريمة، يأتي محقق خارجي، عادة وكيلًا عن الدولة، يصل ليسأل كل مشتبه فيه على حدة. وهذه الاستجوابات تؤكد أننا نحن وحدنا مسئولون أمام السلطة المركزية خارجنا عن الجرائم التي ارتكبناها. الغرف المغلقة هي أفضل طريقة لنقل فكرة أننا لسنا مسئولين ولا مذنبين كمجموعة، أو كحي، أو كمجتمع. إننا إما مذنبون كأفراد، أو لسنا مذنبين على الإطلاق. هذا العالم الذي نكون فيه مسئولين أمام الدولة عن جرائمنا بعيدًا تمامًا عن الكون الأخلاقي الذي كان يحلم به دستويفسكي.

لقد ذكرت الغرفة المغلقة لأنني أردت أن أشرح لماذا، عندما نفتقد حتى المبادئ الأساسية التي يمكن أن تساعدنا على فهم تاريخنا، لا يمكننا أن نتصل به إلا عن طريق الرموز. ما نحن بحاجة إليه هو تنويع جديد على قصة من نوع «الجريمة في غرفة مغلقة»، وهو ما ذكرته فقط كمثال. وفي صيغة إعادة العمل، فإن المسئولية عن الجريمة (وبما أن هذا رمز، يمكن أن نشير إليه ببساطة باعتباره «الجريمة») سوف تقع على عاتق مالك الغرفة التي وقعت فيها الجريمة، مع كل هؤلاء الذين يعيشون هناك وكل من يعيشون بالقرب بما يكفي لسماع صرخات الرجل وهو يموت. ومن اللحظة التي نتقبل فيها ذلك في نقطة مبكرة من القصة سوف نستمر وكأننا نلعب الشطرنج بقواعد جديدة، وسوف يكون من الممكن بالنسبة لنا أن نرى مسبقًا كيف أن القاتل أو المجرم سوف يعمل وفق معرفته بنظامنا. من الواضح أنه، لكي يتجنب اكتشافه، عليه أن يتجنب أن يصبح الشخص الوحيد المسئول، لا بد أن يعمل القاتل على فرضية أن كل شخص في المنطقة مسئول.

وقد يعود بنا هذا إلى نظرية تشتين ألتان، التي تقول إن المسئولية عن الجريمة تكمن داخل الثقافة نفسها. لكن إن بدأنا بدلًا من ذلك برموز، وإبهام، وأصوات جديدة واهنة لا نعرف تمامًا كيف نستعملها، سوف يكون بإمكاننا على الأقل أن ننقذ أنفسنا من كتابة المزيد من قصص النقائص والاختلافات التي قادتنا إلى الهزيمة. في شبابي، عندما كنت شديد التوق لمعرفة وفهم كل شيء، وعندما كنت مغرمًا بقراءة كتاب الأعمدة مثل تشتين ألتان، ومضت في ذهني فكرة أنني يمكن أن أصبح في يوم ما كاتبًا. لكنني لم أفكر، مثل كثيرين ممن لديهم مثل هذه الأحلام، ما الذي يمكن أن أكتبه؛ بل فكرت في أي موقف سوف أتخذه. كانت صورة الكاتب عندي تعتمد بدرجة أقل على ذوي النزعة الحداثية، الذين يستخدمون الكتابة كنوع من الوعاء للوقاية، مما عن كتاب التنوير، الذين كانوا يرغبون في فهم كل شيء، وأن يعرضوا على القارئ كل شيء. والآن أعرف أن كلتا الطريقتين غير كافية وواضحة الاشتقاقية. في مجتمع يكتظ بالشياطين، فإن شيطان الحداثة ليس بالذكاء الكافي. ولكي يتحدثوا مع الشياطين، بالغ كتاب التنوير في تحميل الدولة بالنفوذ والسلطة. وربما أنا مثل هؤلاء الكتاب: لأنني لا أستطيع التعامل بالمفاهيم، إنني أبحث عن الرموز، وأروي القصص. لكنني لا أشكو، وأظن أنني محظوظ، لأنه في بلادي تأخذ الرموز مكان الفلسفة، ولأن الناس يصدقون القصص أكثر مما يصدقون النظريات.

٦٦- بين الفصول: أو... آه، كليوباترا!
الذهاب لرؤية فيلم في إسطنبول

عُرض فيلم كليوباترا على الجمهور في العالم كله عام ١٩٦٤، ولكن، كما هو المعتاد، لم يكن لنا نحن الذين نعيش في إسطنبول فرصة رؤية نجم ريتشارد بيرتون وإليزابيث تايلور يدور حتى مر عامان على عرض الفيلم. في تلك الأيام، كانت الأفلام تأتي إلينا بعد عرضها بعدة سنوات، لأن الموزعين الأتراك لم يكونوا قادرين على دفع ثمن توزيع الافتتاح الذي تطلبه هوليوود، لكن هذا لم يقلل من شهية إسطنبول لأحدث جواهر الثقافة الغربية. وعلى العكس، عند قراءة الإشاعة الأخيرة عن فضيحة بيرتون وتايلور، ورؤية الأخبار المدغدغة وصور أكثر مناظر كليوباترا كشفًا، كان الإسطنبوليون يتنهدون بصبر نافد ويقولون: «حسنًا، دعونا نشاهد ذلك عندما يصل أخيرًا هنا».

عندما أعود بذاكرتي إلى يوم شاهدت كليوباترا لأول مرة، فإن ما أذكره بشدة وهذا يسري على عدد قليل للغاية من الإنتاج الأمريكي الكبير ليس الفيلم نفسه، ولكن الرغبة الفائقة في مشاهدته. أتذكر ليز تايلور التي لم تذكرني بكليوباترا، ولكن بعملها اللامع في السينما بينما مئات من العبيد يحملون عرشها بالإجلال الواجب؛ أتذكر السفن تبحر على بحر من الشاشة العريضة، وليس البحر المتوسط، وركس هاريسون، الذي كان يوافق الصورة التي أتخيلها لجوليوس سيزار، يعلم ابنه أوكتافيان كيف ينبغي للإمبراطور أن يسير ويسلك. ولكن فوق كل شيء، أتذكر جلوسي في مقعدي ورؤية أحلامي تمتد أمامي، من الستائر إلى أقصى ركن، وفي نفس تلك المساحة، أرى كينونتي تتحقق.

كيف أستطيع أن أشرح ماذا كان يجري في ذلك الحيز؟ مثل معظم أبناء الطبقة الوسطى التركية المستغربة، ومثل معظم أبناء جيلي، نادرًا ما كنت أذهب لرؤية أفلام «محلية». عندما كنت أذهب إلى السينما، كنت أريد كل الأشياء المعتادة - أن أفقد نفسي في الوهم، أن أدخل قصة في الظلام، وأن أكون

مأخوذًا بأشخاص يتسمون بالجمال في أماكن جميلة، ولكن أيضًا أن أقف وجهًا لوجه أمام الغرب، وأن أستمتع وأنا هناك. وعندما كنت أعود إلى البيت، كنت أكرر بالإنجليزية الكلمات اللاذعة التي نطق بها البطل الوسيم بدم بارد في أشد المشاهد درامية. ومثل كثيرين من سني، كنت أصغي بانتباه بالغ إلى الطريقة التي كان بها يثني منديله قبل أن يضعه في جيبه، والطريقة التي كان يفتح بها زجاجة ويسكي، والطريقة التي يميل بها ليشعل لامرأة سيجارة؛ كما كنت أضع عيني على آخر المخترعات الغربية، مثل الراديو الترانزستور والتوستر. فحتى عندما احتل الأتراك البلقان كلها ووصلوا إلى حصار فيينا، وحتى عندما قرءوا كل بلزاك مترجمًا إلى التركية برعاية وزارة التعليم، لم يحدث أن كانوا يتصلون بشكل حميم بالحياة الشخصية للناس في الغرب مثلما حدث من خلال السينما.

هذا ما يجعل الذهاب إلى السينما له كل هذا البريق، ممتعًا بدرجة تماثل الخروج في رحلة أو الثمالة: في الأفلام، نجد أنفسنا وجهًا لوجه مع «الآخر». كل شيء في متناولنا ليكثف من هذا اللقاء. عيوننا لا تتمنى رؤية شيء آخر، آذاننا لن تتحمل طقطقة بائعي الأشياء أو قزقزة البندق. لقد وصلنا إلى هذا المقعد لننسى متاعبنا، لننسى القصة المؤلمة التي هي ماضينا ومستقبلنا، ولننسى القلق الذي تجلبه هذه القصة في أثرها. ولكي نمنح أنفسنا تمامًا لصورة الآخر، ولقصته، فإننا مستعدون للتخلي عن أنفسنا، على الأقل لبعض الوقت. وبالضبط كما أن الإطار يمكن أن يحول لوحة زيتية إلى صنم، فإن ظلام السينما يطرد كل شيء آخر ليؤطرنا نحن وأوهامنا.

قبل مشاهدتي لفيلم كليوباترا بسبع سنوات، عندما كنت في الخامسة من عمري، كان هناك شخص نسميه «رجل السينما» يأتي إلى الأرض الخالية بالقرب من منزلنا الصيفي. كانت معه أداة غريبة: بروجكتور محمول يضعه على منضدة. وإذا دفعت للرجل خمسة قروش، يمكنك أن تنظر من خلال ثقب الرؤية وتلف عمود الإدارة وتشاهد فيلمًا يستمر لمدة ثلاثين ثانية. أتذكر أنني شاهدت مشاهد كثيرة من أفلام قديمة مجموعة معًا بهذه الطريقة، لكني لا أذكر أي شيء مما رأيته. ما يبقى في عقلي هو الافتتان الذي يغمرني عندما يأتي دوري بعد انتظار وأضع رأسي تحت القماش الأسود المنسدل حول الآلة ليمنع الضوء وأتحسس في الظلام باحثًا عن ثقب الرؤية. لم نكن فقط نقف وجهًا لوجه أمام الآخر في السينما: إن ما نراه يجعل «كل شيء» يبدو وقد انتقل إلى عالم آخر، في مدى لحظة واحدة.

وهذا هو السبب في أن «الآخر السينمائي» مهما كانت القصة يضايقنا، يداعبنا، يوقظ رغباتنا: للصداقة، لمباهج الحياة اليومية، والسعادة، والنفوذ، والمال، والجنس، وبالطبع للهرب من كل تلك الأشياء وأضدادها. أتذكر لهفتي على المعرفة ودهشتي وأنا أتصفح صور المجلات لليز تايلور في دور كليوباترا وهي تغمر نفسها نصف عارية في حمام هائل من اللبن. كنت في الثانية عشرة من عمري، وكان جسدها السينمائي البديع يجذبني إلى عالم جديد من الرغبة والشعور

بالذنب. وكان اضطرابي يرجع الكثير منه إلى التحذيرات المخيفة لمدرسي المدرسة، والأصدقاء الذين يقلقون من مرض السل، والصحافة الشعبية، تلك التحذيرات التي كانت تقول إن الأفلام، مثل العادة السرية، تضعف عقول الأطفال وتدمر عيونهم، ومتى ما استولت صناعة عالم الإيهام عليهم فلن تتركهم أبدًا وسوف تحول بينهم وبين عالم الواقع.

لا بد أن الرغبة في إزالة الخطر والانفعال الناشئ عن لقائهم بالآخر هو ما جعل أهالي إسطنبول في عصر كليوباترا يميلون للتحدث أثناء الأفلام. بعضهم كان يحذر البطل من العدو الذي لا يستطيع رؤيته خلفه؛ وآخرون كانوا يمطرون الأشرار بالشتائم والتوبيخ، لكن الأغلبية كانوا يصرخون في دهشة عندما يعرض الناس على الشاشة عادة أو يقومون بطقس صادم بشكل عام: «انظر الآن إلى هذا! الفتاة تأكل البرتقالة بالشوكة والسكين!» كان هذا يولد درجة من الابتعاد حتى بريخت ما كان يستطيع أبدًا أن يفهمها، والتي كانت أحيانًا تأخذ نغمة قومية. عندما كان جولدفينجر، وهو محاط بأحدث الأسلحة والأدوات التكنولوجية، يقدم لجيمس بوند تبغًا تركيًّا، قائلًا إنه الأفضل في العالم، وصل الأمر بكثير من مرتادي السينما لدرجة التصفيق للشرير. أما بالنسبة للمشاهد التي وجدها الرقيب التركي طويلة أكثر من اللازم ومشاهد الحب التي أزالوا منها كل الصور غير المحتشمة، فقد كان التوتر الصامت بين الجمهور في تلك اللحظات يتبدد ويتحول إلى دعابات، وضحك بصوت مرتفع.

كانت هناك لحظات تشعر فيها بالرغبة قريبة حتى تكاد تلمسها ـ حيوية كالأحلام الجميلة على الشاشة، ولكنها حقيقية بما يكفي لتبديدها ـ وربما كان ذلك ليذكرنا أننا لسنا وحدنا وبلا عون في الظلام، بل نحن جالسون في دار سينما مع مواطنين آخرين من أبناء جلدتنا، حتى إنهم ابتدعوا فكرة التوقف خمس دقائق كاستراحة مؤقتة والتي نسميها في إسطنبول «بين الفصلين». كان ذلك من أجل البائعين الحزانى لكي يسيروا بين الممرات بالآيس كريم والفشار بينما يشعل مدمنوا النيكوتين سجائرهم؛ ورغم أن الغرب تخلى عن مثل هذه الاستراحات منذ وقت طويل، فإن لديّ ما أقوله للمتحذلق الذي يشكو من أنها غير ضرورية وتدمر وحدة الفيلم، لأنني شخصيًّا أدين لهذه الدقائق بالكثير ـ ومن ذلك هذا المقال.

منذ خمسين عامًا، أثناء الاستراحة التي نعرفها الآن باسم (Emek Sinemasi) «سينما العمال»، ثم عرفناها باسم (Melek Sinemasi) «الملاك»، كانت أمي وأبي كل مع أصدقائه، وخرجا إلى بهو الانتظار، وهنا التقيا لأول مرة. وحيث إنني أدين بوجودي لهذا اللقاء المصادفة في السينما، فليس لديّ اختيار إلا أن آخذ جانب هؤلاء الكُتَّاب الذين تحدثوا بفصاحة عما يدينون به لهذا الفن.

٦٧ ـ لماذا لم أصبح مهندسًا معماريًّا؟

أريد أن أقف حدادًا أمام البناية التي يبلغ عمرها تسعة وأربعين عامًا: مثل بنايات كثيرة من ذلك العصر، كانت غير مطلية وفقدت الكسوة الجصية هنا وهناك، وسطحها القاتم والقذر يعطي إحساسًا بنوع ما من المرض الجلدي المخيف. أول ما صدمني هو علامات التقدم في السن، والإهمال، والتعب. لكن عندما بدأت ألاحظ أفاريزها الصغيرة، وأوراقها وأشجارها اللطيفة، وتصميمات فن الديكور غير المتماثلة فيها، نسيت مظهرها المريض، وفكرت في السعادة، والحياة السهلة، التي تمتعت بها تلك البناية في وقت من الأوقات. رأيت كثيرًا من الآثار والثقوب في مزاريب المطر، وفي التاندات الخشبية، والأفاريز، والطُنُف. وعندما نظرت بإمعان إلى الطوابق المتعددة، بما فيها الدكان الموجود في الطابق الأرضي، استطعت أن أرى أنها، مثل معظم البنايات التي بنيت منذ مائة عام، كانت في الأصل بناية من أربعة طوابق، وأضيف الطابقان العلويان منذ عشرين عامًا. ولم تكن لهما أفاريز، ولا تاندات سميكة للحماية من العوامل الجوية على الشبابيك، ولا شغل يدوي جميل في الواجهة. أحيانًا لم تكن تلك الطوابق حتى في نفس ارتفاع الطوابق أسفلها، ولا نوافذها على نفس الخط مع نوافذ الطوابق تحتها. معظم تلك الطوابق أضيفت باستعجال شديد، مستفيدة من حوافز تحسين المنزل، والثغرات القانونية، والمحافظين الفاسدين الذين يغمضون عيونهم عما يحدث. ربما للوهلة الأولى كانت تبدو عصرية ونظيفة بجانب البناية الأصلية التي وصل عمرها إلى قرن من الزمان؛ ولكن بعد عشرين سنة، كانت دواخلها تبدو أقدم وأكثر تهدمًا من الطوابق التي تحتها.

عندما أنظر إلى النوافذ المشربية الصغيرة ـ البصمة الهندسية التقليدية لإسطنبول، معلقة خارج النوافذ، فوق الشارع، بثلاثة أقدام ـ تستقر عيناي على أصيص زهور أو طفل يحملق نحوي ـ عقلي يحسب بشكل آلي أن هذه البناية تحتل حوالي ثمانمائة وخمسين قدمًا مربعًا، ويحسب كم من الحيز الذي كان يمكن استغلاله هناك، ويحاول أن يدرك إن كانت تناسب احتياجاتي

أم لا. لم أكن أبحث عن بناية لأحولها إلى بيت، لقد بدأت أبحث أحياء إسطنبول القديمة ـ الشوارع التي تعود إلى ألفي عام ـ الشوارع الخلفية لجالاتا وباي أوغلو، وجهانجير، حيث كان يعيش الإغريق والأرمن قبل ذلك، وقبلهم، الجنويين ـ بدأت أبحث هذه الشوارع لسبب أغرب. فقد كنت بحاجة لهذا البيت من أجل كتاب ومتحف.

وبينما كنت أحدق في البناية عبر الشارع، خرج البقال من الدكان خلفي ليخبرني عن البناية ـ حالها، عمرها، من يملكها ـ موضحًا لي أن المالك قد فوضه للتصرف بالنيابة عنه، ولكن فقط كعينيه وأذنيه.

سألته: «هل من الممكن لي أن أدخلها؟» بنوع من القلق، غير راغب في دخول بيت غريب دون استئذان من يعيشون فيه.

صاح البقال الخبير: «ادخل فورًا يا أخي، ادخل فورًا وألق نظرة، لا تقلق من شيء!»

ورغم أنه كان يومًا صيفيًّا حارًّا، كان رواق المدخل فسيحًا وباردًا بشكل غير عادي (لم يعودوا يبنون مثل هذه المداخل الجميلة عالية الأسقف، ولا حتى في المباني السكنية في أكثر المناطق ثراء)، وبمجرد دخولي لخطوات قليلة، لم أعد أستطيع سماع صرخات الأطفال في الشوارع الرثة بالخارج، ولا الضوضاء الصادرة من محلات الماكينات والبلاستيك المواجهة للمبنى، كل هذا ذكرني أن البيوت في تلك المنطقة بنيت من أجل نوع مختلف تمامًا من الحياة. صعدت إلى الطابق الثاني، ثم إلى الثالث، وبتشجيع من البقال الفضولي خلفي، دخلت أي باب، أية شقة أردت. الناس الذين يعيشون هنا قد لا يكونون جميعًا من نفس العائلة، لكنهم من نفس القرية بالأناضول، ويحتفظون بأبوابهم دون إغلاق. وبينما رحت أتجول في تلك الشقق، سجلت بنهم كل شيء رأيته، مثل كاميرا تصور فيلمًا صامتًا.

خارج إحدى الشقق التي تقود إلى صالة المدخل، رأيت امرأة ناعسة في سرير قديم ملاصق للحائط. وقبل أن تستطيع القيام من قيلولتها لتنظر لي بتمعن، كنت قد ذهبت إلى الغرفة المجاورة (لم يكن هناك ممر)، حيث وجدت أربعة أطفال بين سن الخامسة والثامنة محصورين معًا على أريكة صغيرة أمام جهاز تليفزيون ملون. لم يرفع أحد رأسه لينظر إليّ؛ الأقدام الصغيرة الحافية، والتي كانت متدلية على جانب الأريكة، كانت تتحرك على أنغام فيلم مغامرات كانوا يشاهدونه.

عندما غامرت بالدخول إلى الغرفة التالية في هذا البيت المزدحم، والذي كان هادئًا مثل حرارة منتصف اليوم، التقيت بامرأة ذكرتني على الفور بالأيام التي كنت فيها مضطرًا لتقديم

اسمي، ورتبتي، ورقمي المسلسل: سألت تلك الأم العابسة: «من أنت؟»، وفي يدها إبريق شاي ضخم. وبينما راح البقال الواقف خلفي يشرح الحالة، لاحظت أن الغرفة التي كانت المرأة تعمل فيها لم تكن مطبخًا بالضبط؛ كان المدخل الوحيد لهذا الحيز الضيق من خلال غرفة يجلس فيها رجل عجوز يستريح في ملابسه الداخلية، وبالطبع فهمت أن الحالة الحالية لم تكن هي الخطة الأصلية لهذا المبنى. حاولت أن أتخيل كيف كانت هذه الأرضية تبدو ذات يوم. وتكون لديَّ إدراك لغرفة الرجل في الملابس الداخلية بكاملها، محدقًا إلى الجدران، والتي مثل كل الجدران الأخرى التي رأيتها (إلا في البقالة) كان طلاؤها وطبقة الجص عليها متآكلة وفي حالة رديئة.

وبمساعدة نميمة الحي ودور الإرشاد المتلهف الذي قدمه البقال، الذي كان الآن قد تحول من شخص يقوم بوساطة أريحية إلى وكيل عقارات حقيقي، بالإضافة إلى الوكلاء الحقيقيين الذين يتقاضون عمولة، قضيت الشهر التالي أزور مئات من الشقق القديمة في تلك المنطقة في شارع كل سكانه أكراد من تونجيلي، والحي الروماني في جالاتا، حيث كانت كل النساء والأطفال يجلسون على العتبات لمراقبة المارة، أو الحارة حيث السيدات العجائز الضجرات يزعقن من نوافذهن. «لماذا لا يصعد وينظر إلى هذا المكان أيضًا؟» رأيت مطابخ نصف منهارة، غرف جلوس قديمة مقسمة كيفما اتفق إلى قسمين، سلالم درجاتها متآكلة؛ حجرات أخفيت فيها الكسور في خشب الأرضيات تحت السجاجيد؛ غرف خزين، محلات للآلات، مطاعم، وشققًا قديمة مترفة على جدرانها وسقوفها شغل جص جميل، والآن تستخدم محلات لبيع الثريات؛ ومبان فارغة تتعفن وليس لها ملاك، أو هاجر ملاكها أو وقعوا في نزاع على الملكية؛ غرفًا بها أطفال صغار مزدحمين في مساحة ضيقة كأشياء موضوعة داخل دولاب؛ طوابق أرضية باردة تنبعث من جدرانها الرطبة رائحة العفونة؛ بدرومات قام شخص بحرص فيها بتخزين الخشب الذي جمعه من تحت الأشجار ومن مقالب القمامة وشوارع المدينة الخلفية، مع قطع من الحديد وكل أنواع النفايات؛ سلالم لا توجد فيها درجة بنفس ارتفاع الأخرى؛ أسقف تسرب المياه؛ بنايات لا تعمل فيها المصاعد، والنور لا يعمل أيضًا؛ نساء يغطين رؤوسهن ويراقبن من خلال شقوق في الأبواب وأنا أمر بهن على السلالم وأمر بأناس نائمين في أسرتهم؛ شرفات علقوا عليها غسيلهم، جدران تصرخ لا مزيد من الركام! وأطفالًا تلعب في الأفنية، ودواليب ضخمة متشابهة كلها، وتبدو الأشياء حولها في غرفة النوم كالأقزام.

إن لم أكن قد زرت كل تلك البيوت واحدًا بعد الآخر، لما رأيت أبدا بوضوح الشيئين الأساسيين اللذين يقوم بهما الناس في بيوتهم: (١) التمدد في مقعد أو على أريكة، أو على دكة

أو على سرير والنعاس، و(٢) مشاهدة التليفزيون طوال ساعات اليوم. في معظم الوقت كانوا يفعلون الشيئين في نفس الوقت، بينما يدخنون ويشربون الشاي أيضًا. وفي مناطق من المدينة حيث قيم الملكية نفس الشيء تقريبًا كما هي هنا، كثيرًا ما كانت المساحة المتروكة للسلالم أكثر من اللازم كثيرًا؛ ولم أر بيوتًا اختلفت عن هذا النظام. بعد رؤية كم من المساحة تأخذها السلالم في بناية لا تزيد واجهتها بالكاد على خمسة عشر أو عشرين قدمًا ولا غرف في الخلفية، حاولت أن أنسى الواجهات، والمباني، وشوارع المدينة، وأن أستحضر في ذهني مئات الآلاف من السلالم وآبار السلالم؛ وبعد أن فعلت هذا، أصبحت أدرك أن عقارات إسطنبول المقسمة غابة من السلالم السرية.

في نهاية رحلاتي البحثية، كان أكثر ما ترك أثرًا في نفسي هو رؤية أن تلك المباني، التي رغم واجهاتها كانت مساكن صغيرة ومتواضعة بنيت منذ مائة عام من أجل سكان المدينة من اليونانيين والشوام على يد معماريين وبنائين من الأرمن، إذا بها تستخدم بطريقة تختلف بشكل مدهش عن الطريقة التي كان يأملها أو يفهمها من بنوها. وقد تعلمت شيئًا واحدًا من السنوات التي قضيتها في دراسة العمارة؛ المباني تأخذ شكل أحلام معمارييها وملاكها. بعد أن أجبر الإغريق، والأرمن، والشوام، الذين كانوا يحلمون بهذه المباني، على تركها في السنوات الأولى من القرن الماضي؛ أصبحت تعكس تخيلات السكان الذين أعقبوهم. ولا أتحدث هنا عن خيال خلاق مبدع يشكل هذه المباني والشوارع ليعطي المدينة مظهرًا معينًا. إنني أتحدث عن الخيال السلبي لأناس جاءوا من أماكن بعيدة إلى شوارع ومبان لها شكل محدد، والذين غيروا أحلامهم حينئذ ليتأقلموا معها.

أستطيع أن أشبه هذا النوع من الخيال بخيال طفل يستحضر رؤى من ظلال على الجدران قبل أن يذهب للنوم في غرفة مظلمة في منتصف الليل. لو كان نائمًا في غرفة غريبة ومخيفة، يمكن أن يجعلها محتملة بتخيل ما يألفه. فإذا كان في غرفة نظيفة يعرفها جيدًا، غرفة يشعر فيها بالأمان، يمكن أن يبني لنفسه عالم أحلام بتشبيه الظلال بمخلوقات مخيفة من الأساطير. وفي كلتا الحالتين، فإن خياله يعمل بما في يده من مواد مجزأة وعشوائية ليخلق أحلامًا تناسب المكان الذي يجد نفسه فيه. وهكذا، فالخيال الذي نتحدث عنه هنا ليس في خدمة شخص يخلق عوالم جديدة على صفحة بيضاء، إنه في خدمة شخص يحاول أن يجد لنفسه مكانًا مناسبًا في عالم موجود ومحدد بالفعل. إن أمواج الهجرة التي رأتها إسطنبول على مدى القرن الماضي، ونقل الصناعات من حي لآخر، وظهور بورجوازية تركية جديدة، أحلام التغريب التي دفعت بعض الناس لهجرة تلك المباني والحجرات المتهاوية، لكي يحل محلهم آخرون من مكان آخر

ـ كل مكان تنظر فيه في إسطنبول تجد دلائل على ذلك الخيال الآخر التوفيقي. الناس الذين بنوا تلك الحواجز، الذين حولوا آبار السلالم والمشربيات إلى مطابخ وأروقة السلالم إلى غرف خزين أو غرف انتظار، الذين خلقوا مساحة للمعيشة بوضع أسرة ودواليب في أماكن لا يتوقع لها ذلك إطلاقًا، الذين سدوا بالقرميد جدرانًا ونوافذ أو وضعوا نوافذ وأبواب جديدة في الجدران أو فتحوا ثقوبًا خلالها، الذين وضعوا كل تلك المواقد في تلك البنايات بأنابيب تجري كالثعابين على كل جدار وسقف الذين أخذوا كل هذه الإجراءات ليحولوا هذه الأماكن إلى بيوت يستطيعون العيش فيها ـ هؤلاء الناس أجانب تمامًا عن نوايا المعماريين الذين بنوا هذه البيوت منذ قرن مضى.

وليس من المصادفة أنني أتحدث عن صفحات بيضاء خالية. لقد درست العمارة في جامعة إسطنبول التكنولوجية لحوالي ثلاث سنوات، لكنني لم أتخرج لأصبح معماريًا. وأفكر الآن أن هذا كان له علاقة بأحلام الحداثة المزعومة التي أضعها على هذه الصفحات البيضاء. كل ما كنت أعرفه في ذلك الوقت هو أنني لا أريد أن أصبح معماريًا أو رسامًا، كما كنت أحلم لسنوات كثيرة. لقد تخليت عن لوحات الرسم المعماري العظيمة الخالية التي كانت تخيفني وتروعني، وجعلت رأسي يدور، وبدلًا منها جلست لأحدق في صفحات ورق الكتابة الخالية والتي أخافتني وروعتني بنفس القدر. وهذا هو المكان الذي جلست فيه لمدة خمسة وعشرين عامًا حتى الآن. وعندما يأخذ أحد الكتب شكلًا في عقلي، أعتقد أنني في بداية كل شيء؛ أعتقد أن العالم سوف يمتثل لأفكاري بالضبط كما فعلت عندما كنت أحلم بالمباني وأنا طالب معمار.

إذن دعونا نسأل السؤال الذي سمعته كثيرًا منذ خمس وعشرين سنة، والذي ما زلت أسأله لنفسي من وقت لآخر: لماذا لم أصبح معماريًا؟ الإجابة: لأنني فكرت أن صفحات الورق التي ينبغي أن أضع أحلامي عليها كانت خالية. ولكن بعد خمسة وعشرين عامًا من الكتابة، توصلت إلى إدراك أن هذه الصفحات لم تكن خالية أبدًا. إنني أعرف جيدًا الآن أنني عندما أجلس إلى مكتبي، فإنني أجلس بناء على تقليد ومع أولئك الذين يرفضون تمامًا أن ينحنوا أمام القواعد أو أمام التاريخ؛ إنني أجلس مع أشياء ولدت من المصادفة والفوضى، والظلام، والخوف، والقذارة، مع الماضي وأشباحه، وكل الأشياء التي يتمنى رجال الدولة ولغتنا نسيانها؛ أجلس مع الخوف ومع الأحلام التي يثيرها الخوف. ولكي أجلب كل هذه الأشياء إلى الورقة، كان عليّ أن أكتب روايات مستمدة من الماضي، وكل الأشياء التي يتمنى أصحاب نزعة التغريب والجمهورية الحديثة نسيانها، لكنها الأشياء التي تحتفل بالمستقبل والخيال في نفس الوقت. لو

فكرت، عندما كنت في العشرين من عمري، أنني أستطيع فعل نفس الشيء بالعمارة، لربما أصبحت معماريًّا. ولكن في تلك الأيام، كنت أعتنق الحداثة بعزم من يتمنى أن يتخفف من العبء، والقذارة، وفترات الانحطاط التي تملؤها الأشباح والتي كانت تاريخًا ـ وما هو أكثر، لقد كنت من أصحاب نزعة التغريب المتفائلين، متأكدًا من أن كل شيء سوف يسير حسب الخطة. أما بالنسبة لشعوب المدينة التي عشت فيها ـ والذين لم يلتزموا بأية قواعد في مجتمعاتهم المركبة وتاريخهم المعقد ـ فإنهم لم يتمثلوا في أحلامي: وإنما رأيتهم كعوائق موجودة هناك لتمنع أحلامي من التحقق. وفهمت في الحال أنهم لن يتركوني أبدًا أقيم المباني التي أريدها في تلك الشوارع. لكنهم لن يعترضوا إن أغلقت على نفسي في بيتي وكتبت عنهم.

استغرق الأمر ثماني سنوات لأنشر كتابي الأول. وخلال هذا الوقت، وخاصة في الأوقات التي فقدت فيها الأمل من أن أحدًا قد ينشر لي على الإطلاق، كان لديَّ حلم يتكرر: أنا طالب معمار، وأنا في حجرة دراسة تصميم المعمار، أقوم بتصميم مبنى، لكن لم يبق إلا وقت قليل جدًا أمامي قبل أن أسلم تصميمي. وأنا جالس أمام منضدة، أضع كل شيء لديَّ في عملي، محاطًا بإسكتشات لم أنته منها بعد، ولفات من الأوراق، وفي كل ناحية حولي، لطخات الحبر تتفتح كزهور سامة. وبينما أستمر في بذل المجهود الشاق، تأتي إلى رأسي أفكار أكثر توهجًا من تلك التي كانت لديَّ من قبل، ولكن رغم المجهود المحموم الذي أبذله فإن الموعد الأخير المخيف يقترب بسرعة، وأنا أعرف جيدًا أنني ليس لدي فرصة أخرى لتنفيذ هذه الفكرة العظيمة الجديدة ولا لإنهاء المبنى على اللوحة الورقية التي أمامي. إنه خطئي لأنني لا أستطيع إنجاز مشروعي في الموعد المقرر، خطئي بالكامل. وبينما تتابع على ذهني رؤى تتعاظم كثافتها باستمرار، ويهاجمني شعور عنيف بالذنب حتى إن الألم يوقظني من النوم.

أول شيء أقوله عن الخوف الذي أثار هذا الحلم هو أنه الخوف من أن أصبح كاتبًا. لو كنت أصبحت معماريًّا، لكانت لي على الأقل مهنة لائقة، ولكنت على الأقل أصبحت قادرًا على كسب ما يكفي من النقود لأستمتع بحياة الطبقة الوسطى. ولكن عندما بدأت أقول، بشكل مبهم إلى حد ما، إنني سوف أصبح كاتبًا وأكتب الروايات، قال لي أفراد العائلة إنني سوف أعاني من مشاكل مادية في السنوات المقبلة. وهكذا، في مواجهة كل هذا الشعور بالذنب وخوفًا من ضياع الوقت، كان هذا حلمًا يلطف آلام رغباتي. ولأنني عندما كنت أدرس لأكون معماريًّا، كنت لا أزال جزءًا من الحياة «العادية». ولكي أعمل بكل هذا الجهد، أسابق الساعة، وأحلم بكثافة فإن هذا سوف يكون شكل حياتي فيما بعد، عندما كنت أكتب الروايات وليس أمامي أي أجل محدد.

في تلك الأيام، عندما كان الناس يسألونني لماذا لم أصبح معماريًا، كنت أستطيع أن أعطى نفس الإجابة بتعبيرات مختلفة: «لأنني لم أكن أريد أن أصمم الشقق!» عندما كنت أقول «الشقق»، كنت أعني طريقة حياة بالإضافة إلى أسلوب معماري معين. وفي سنوات ١٩٣٠ أُخليت الأحياء التاريخية القديمة في إسطنبول من سكانها، عندما بدأ أبناء الطبقات الثرية يهدمون بيوتهم ذات الطابقين والثلاثة بحدائقها البديعة، ويستخدمون تلك الأراضي وغيرها من القطع الخالية من المباني لبناء مبان سكنية دمرت في خلال ستين عامًا نسيج المدينة القديم تمامًا. عندما بدأت المدرسة في أواخر سنوات ١٩٥٠، كان كل طفل في فصلي يعيش في شقة. في البداية، كانت الواجهات مختلطة بين واجهات عصرية بسيطة، بنوافذ المشربيات التركية التقليدية؛ وفيما بعد أصبحت فقيرة، نسخًا غير ملهمة من الطراز العالمي؛ ولأن قانون الميراث يضمن أن كثيرًا من القطع التي يبنى عليها ضيقة جدًّا، فإن الدواخل كانت كلها متطابقة. وبينها كانت آبار السلم ومداخل التهوية الضيقة والتي كان البعض يدعوها «الظلام» والبعض الآخر يدعوها «النور»، في المقدمة كانت غرفة المعيشة وفي الخلف، وفقًا لمساحة القطعة ومهارة المعماري، كانت هناك غرفتان أو ثلاثة للنوم. وكانت هناك ممرات طويلة ضيقة تصل الغرفة الأمامية الوحيدة بالغرف المتعددة في الخلف؛ وكانت هذه الغرف، على طول النوافذ التي تطل على «النور» والنوافذ في بئر السلم، جعلت كل تلك الشقق تبدو متماثلة بشكل مرعب؛ وكلها كانت تنبعث منها روائح العفن، وزيت القلي، ومخلفات الطيور، والفقر. وأشد ما أثار خوفي أثناء تلك السنوات في دراسة المعمار كانت النظرة العامة بأنك ينبغي أن تصمم أكثر الشقق عملية في تلك المساحات الضيقة الصغيرة بما يتوافق مع تنظيمات المنازل الجارية وأذواق الطبقة الوسطى نصف المستغربة. وفي تلك الأيام، كان كثير من الأقارب والمعارف الذين يشكون من المعماريين المخادعين يقولون لي إنه، ما إن أصبح معماريًا، فإنهم متأكدون من أنني أستطيع أن أبني الشقق الخاصة بي على المساحات الخالية التي يملكها آباؤهم.

وحيث إنني لم أصبح معماريًا، فقد استطعت أن أنجو من هذا المصير. لقد أصبحت كاتبًا، وقد كتبت كثيرًا عن الشقق. وما تعلمته من كل شيء كتبته هو أن الألفة الدافئة للمبنى تنشأ من أحلام هؤلاء الذين يعيشون فيه. هذه الأحلام، مثل كل الأحلام، تغذيها أركان المبنى القديمة، المظلمة، القذرة، المفككة. بالضبط كما نرى في بعض المباني أن واجهاتها تصبح أكثر جمالًا بمرور الزمن، وتكتسب جدرانها الداخلية نسيجًا غامضًا، وهكذا أيضًا يمكن أن نرى آثار رحلتها من بناية بلا معنى إلى بيت، مبنى يجسد الأحلام. هذه هي الكيفية التي أفهم بها الغرف المقسمة، والجدران المليئة بالثقوب، والسلالم المكسورة التي وصفتها قبل ذلك. هذه الأشياء هي التي لا يمكن للمعماري أن يجد فيها لا الآثار ولا الدليل؛ فالأحلام التي يحملها

شخص يسكن بها لأول مرة مبنى جديدًا وعاديًّا (بالمعنى المفهوم في انفجار موجة التحديث والتغريب الحماسية، والتي جعلت الأمر يبدو وكأنها تبدأ من جديد) ـ هذه الأحلام هي التي تحول هذا المبنى إلى بيت.

عندما كنت أسير بين أطلال الزلزال الذي قتل ثلاثين ألفًا من الناس، شعرت بوجود هذا التخيل مرة أخرى، وبقوة هائلة ـ سائرًا بين كل هذه الشظايا من الجدران والطوب والأسمنت والنوافذ المكسرة، والأحذية، وقواعد المصابيح، والستائر، والسجاجيد: كل بناية، كل ملجأ، جديد أو قديم، دخله شخص كان خياله هو الذي حوله إلى بيت. ومثل أبطال دستويفسكي، الذين يستخدمون خيالهم ليتمسكوا بالحياة حتى في أسوأ الظروف وأكثرها مدعاة لليأس، نحن أيضًا نعرف كيف نحول بناياتنا إلى بيوت، حتى عندما تكون الحياة شديدة الصعوبة.

ولكن، عندما تدمر تلك البيوت في زلزال، فإننا نتذكر متألمين أنها أيضًا مبانٍ. بعد ذلك الزلزال الذي قتل ثلاثين ألفًا، أخبرني والدي كيف وجد طريقه إلى خارج مبنى سكني، وشق طريقه خلال الشارع المظلم في الغسق ليلجأ إلى مبنى سكني آخر يقع على بعد مائتي ياردة. وعندما سألته لماذا فعل ذلك، قال: «لأن ذلك المبنى آمن. أنا بنيته بنفسي». كان يعني بيت العائلة الذي قضيت فيه طفولتي، البيت الذي كنا نعيش فيه يومًا مع جدتي وأعمامي وعماتي، والذي وصفته كثيرًا في كثير من الروايات وإذا كان أبي قد لجأ إلى هذا المكان، فإنني أعرف أن ذلك لم يكن بسبب أنه مبنى آمن، ولكن لأنه كان هو البيت.

٦٨ـ جامع السليمانية

كانت العمارة أبرز الفنون العثمانية، وقد تمثلت ذروتها في جامع السليمانية في أدرنة. في السبعينيات، عندما كنت أدرس العمارة في إسطنبول وكنت مشغولًا كثيرًا بالمبادئ التي تحكم الصروح العثمانية العظيمة، خاصة تلك التي صممها سينان، قمت برحلة خاصة إلى أدرنة لكي أرى هذا المسجد. كان بالضبط كما أتذكره من زيارتي الأولى مع أبي قبل عشر سنوات، كانت قبته الوحيدة العظيمة يرتفع شكلها الظلي عاليًا فوق الأرض المنبسطة، لتهيمن على المنظر من أميال بعيدة. وليس ثمة صرح عثماني آخر طبع صورته على المدينة بهذه الطريقة. ورغم أن أدرنة مكتظة بالمباني التاريخية الجميلة، فكلها تبدو أصغر إلى جانب هذا المسجد وقبته العظيمة. بنى سينان هذا المسجد لسليم الثاني بين ١٥٦٩ و١٥٧٥، عندما كانت سطوة الجيوش العثمانية والثقافة العثمانية في ذروتها. وفي القرن السادس عشر، عندما كان السلاطنة العثمانيون يقومون بأولى غزواتهم على أوروبا، كانت هذه المدينة العاصمة المنسية الآن قد أصبحت مركزًا ـ وتجسيدًا ـ للمشروع الاستعماري.

وكلما ازداد حجم الإمبراطورية، كلما ازدادت حاجتها لأن تجد مركزها. ويعبر مسجد السليمانية عن الدفع المركزي العثماني في تصميمه نفسه، كما كان الحال مع كل أعمال سينان، بل ومع كل المعمار العثماني الديني؛ كان الحلم هو بناء مسجد يبدو ـ عند رؤيته من الداخل أو الخارج على السواء ـ كتلة واحدة، تهيمن عليه قبة واحدة. والمساجد العثمانية القديمة في العصور السابقة، مثل أعمال سينان نفسه المبكرة، كان لها عدد من القباب الصغيرة وأنصاف القباب، وكان الجمال يتمثل في التأثير المتبادل بانسجام بين القبة الكبرى التي ترتفع بشكل ما من المركز، وتزدحم حولها أنصاف القباب، وأبراج التوازن، والدعامات والأكتاف. ومع جامع السليمانية، الذي اعتبره سينان ذروة منجزاته، كان طموحه في المقام الأول هو استبدال هذا الزحام المثير للبلبلة بقبة واحدة هائلة.

وعندما كنت في العشرينيات من عمري، أدرس العمارة، رأيت أنا وزملائي صلة بين الرغبة في بناء قبة مركزية، والسعي بلا هوادة نحو مركزة الآلية السياسية والاقتصادية للإمبراطورية. ولكن في كتاب باسمه كتبه صديقه الشاعر ساي، ادعى سينان أنه أخذ إلهامه من مسجد آيا صوفيا في إسطنبول.

حول قبة مسجد السليمانية الهائلة ترتفع أربعة مآذن، وهي أعلى المآذن في العالم الإسلامي، وهذه المآذن أيضًا تعكس الاهتمامات الثقافية المزدوجة التي شكلت تصميم المسجد: السعي للمركزية، والرغبة في التماثلية. داخل اثنتين من تلك المآذن توجد ثلاثة سلالم منفصلة ولا تتقاطع أبدًا تؤدي إلى ثلاث شرفات منفصلة، وهو عمل رائع يدل على الانسجام ويعكس الهندسة الخالدة للمبنى. لكن بعد أن يشعر المرء بالذهول أمام الفخامة التماثلية للمسجد من الخارج، تأتي التماثلات البسيطة المجردة للداخل صادمة. هذه الصدمة تكشف عن المفتاح السري لكل التفكير الهندسي العثماني؛ فهذا الشكل الخارجي الصرحي الذي يعلن عن ثراء وسطوة الإمبراطورية العثمانية، والعظمة الهائلة لسلاطينها ينبغي أن يكون متحدًا مع مساحات داخلية مجردة تجذب المؤمنين إلى اتصال مباشر مع الله. ومثل كل المساجد العثمانية العظيمة، لا يستمد المعمار الداخلي للسليمانية قوته من الرسوم والزخارف والزينة، ولكن من خطوطه القليلة البديعة. وبدخوله ينسى المرء السلطة، والعزم، والثروة، والتفوق التكنولوجي للإمبراطورية العثمانية وسلاطينها، ويخضع بدلًا من كل هذا للضوء الغامض الذي ينساب من خلال ذلك العدد الكبير من النوافذ الصغيرة؛ أن تنظر إلى لعبة الضوء والظل وترى فيها مدى ضآلة الإنسان. لكن هذا ليس نوعًا من التأليه المعماري الذي يغلب على الزائر بكل خطوطه العمودية المحطمة للروح؛ إنها عمارة دائرية تؤكد وحدة الإنسانية ـ الأمة ـ وتستدعي إلى الذهن مدى بساطة الحياة والموت. وبينما نقف داخل العمل الرائد لسنان، تدعونا تماثلاته المرئية والخفية؛ هندسة المسجد السامية هي التي تستحضر كمال الله في البساطة المجردة والقوية للقبة، والحجر العاري، والأعمدة الثمانية النحيفة.

٦٩ـ بليني والشرق

هناك ثلاثة فنانين نعرفهم باسم بليني. الأول هو جاكوبو بليني، ولا نتذكره كثيرًا اليوم كفنان تشكيلي وإنما باعتباره الرجل الذي أنجب فنانين باسم بليني أصبحا أكثر شهرة. ابنه الأكبر، جنتيلي بليني، كان أثناء حياته (١٤٢٩-١٥٠٧)، أشهر فنان في فينيسيا. واليوم نتذكره بشكل رئيسي بسبب «رحلته إلى الشرق»، والأعمال الفنية التي ألهمته إياها، خاصة بورتريه محمد الفاتح، بينما يحتفل مؤرخو الفن اليوم بأخيه، جيوفاني، باعتباره أحد أعظم المصورين التشكيليين في عصره. ومن المعروف بشكل عام أن إحساسه باللون كان له تأثير هائل على عصر النهضة الفينيسية ولهذا فقد غير مسار الفن الغربي. وعندما يتحدث جومبريتش[١] عن ذلك في كتابه «الفن والدراسة» (Art and Scholarship)، معلقًا بأنه «بدون بليني وجيورجيوني، ما كان هناك فنان مثل تيتيان»، فهو يشير في الواقع إلى جيوفاني، الأخ الأصغر. ولكن الفضل يعود إلى أخيه الأكبر، جنتيلي، في معرض «بليني والشرق»[٢].

بعد أن استولى محمد الثاني على إسطنبول في ١٤٥٣، وهو في الحادية والعشرين من عمره، كان يضع نصب عينيه مركزية الدولة العثمانية، لكنه أيضًا استمر في غزواته على أوروبا، وبذلك رسخ نفسه في العالم كحاكم له شأن عظيم. هذه الحروب، والانتصارات، ومعاهدات السلام، التي لا بد أن يحفظ كل تلميذ في كل مدرسة ثانوية في تركيا أسماءها ويتلوها بحماس قومي، أدت إلى دخول أجزاء كبيرة من البوسنة وألبانيا واليونان تحت الحكم العثماني. وقد استطاع محمد الثاني، بعد أن عزز سلطته بقوة بهذه الفتوحات، أن يبرم معاهدة سلام بين العثمانيين

(١) (E. H. Gombrich) (١٩٠٩-٢٠٠١) مؤرخ فن نمساوي المولد، قضى معظم حياته العملية في المملكة المتحدة، ويعتبر من أشهر مؤرخي ونقاد الفن في القرن العشرين. [المترجمة]

(٢) عرضت أعمال جنتيلي بلليني في تركيا في معرض بعنوان (Bellini and the East) في المعرض القومي بلندن في الفترة من ١٢ إبريل إلى ٢٥ يونيو ٢٠٠٦. [المترجمة]

والفينيسيين في ١٤٧٩، بعد حوالي عشرين عامًا من الحروب، والنهب، والقرصنة في جزر إيجة والموانى المحصنة للبحر المتوسط. وعندما بدأ الرسل يتنقلون بين فينيسيا وإسطنبول لإجراء المفاوضات حول هذه المعاهدة، عبر محمد الثاني عن رغبته لفينيسيا أن ترسل له «فنانًا جيدًا»، وقرر مجلس فينيسيا (الذين كانوا سعداء للغاية بمعاهدة السلام، رغم أنها كانت تعني التخلي عن الكثير من القلاع والأراضي) قرر إرسال جنتيلي بليني، الذي كان في ذلك الوقت مشغولًا بتزيين جدران قاعة المجلس الكبيرة لقصر دوج بلوحاته العملاقة.

وهكذا، كانت رحلة بليني إلى الشرق، والأشهر الثمانية عشر التي قضاها في إسطنبول كسفير ثقافي هي موضوع المعرض الصغير والثري في المعرض القومي بلندن. ورغم أنه يشمل الكثير من اللوحات والرسوم الأخرى لبليني وورشته، وكذلك الميداليات والأشياء الأخرى التي تظهر نفوذ كل من الشرق والغرب في ذلك العصر، فإن اللوحة المركزية لهذا المعرض هي، بالطبع، بورتريه جنتيلي بليني الزيتي لمحمد الفاتح. وقد أنتج من هذا البورتريه الكثير جدًّا من النسخ، والتنويعات، والتعديلات، والنسخ التي صنعت من هذه الصور المتنوعة والتي استخدمت لتزيين الكثير جدًّا من الكتب المدرسية، وأغلفة الكتب، والصحف، والبوسترات، وأوراق البنكنوت، والطوابع البريدية، واللوحات التعليمية، والكتب المصورة، حتى إنه لا يمكن أن يكون هناك تركي يعرف القراءة إلا وقد رأى تلك الصورة مئات إن لم يكن آلاف المرات. ولا يوجد لسلطان آخر من العصر الذهبي للإمبراطورية العثمانية، ولا حتى سليمان العظيم، له بورتريه مثل هذا. فمع ما فيه من واقعية، وتكوينه البسيط، والقوس الذي رسمت ظلاله بعناية فائقة ليعطيه هالة نصر بديعة، أصبح ينظر إليه لا كمجرد بورتريه لمحمد الثاني، ولكن كأيقونة تمثل السلطان العثماني، بالضبط مثلما أصبح البوستر الشهير لتشي جيفارا أيقونة تمثل الثوري. وفي نفس الوقت، فإن التفاصيل المنفذة بدقة ـ البروز الخفيف للشفة العليا، الجفنين المنخفضين، الحاجبين الأنثويين البديعين، وأهم من كل هذا، الأنف النحيف المنحنى المدبب ـ كل هذا يستحضر شخصية معينة بذاتها، والتي رغم ذلك لا تختلف كثيرًا عن المواطنين الذين يراهم المرء في الشوارع المزدحمة لإسطنبول اليوم. وأشهر الملامح المميزة هو تلك الأنف العثمانية، التي كانت العلامة المميزة لأسرة حاكمة في ثقافة لا ترتبط الأرستقراطية فيها بدم معين. وفي عام ٢٠٠٣، احتفالا بمرور ٥٥٠ عام على الغزو العثماني، قام بنك يابي كريدي بإحضار اللوحة من لندن إلى إسطنبول، وعرضها في باي أوغلو، إحدى أكثر مناطق المدينة ازدحامًا؛ وجاء أطفال المدارس بالأوتوبيسات، وازدحم مئات الآلاف ليحدقوا في البورتريه بافتتان لا تلهمه إلا أسطورة.

إن الحظر الإسلامي للرسم، والمخاوف الخاصة من رسم الوجوه، والجهل بما كان يحدث في



فن البورتريه في عصر النهضة الأوروبية كان يعني أن الفنانين العثمانيين لم يستطيعوا ولم يقوموا بعمل بورتريهات للسلاطين بهذه الواقعية الحية. وهذا الحذر تجاه الملامح المميزة لشخص بشري لم يكن يتوقف على عالم الفن. حتى المؤرخين العثمانيين، الذين سجلوا الأحداث العسكرية والسياسية لعصرهم، ورغم حقيقة أنه لا يوجد حظر ديني مماثل ضد الوصف اللفظي، كانوا غير ميالين للتفكير أو الكتابة عن الملامح المميزة للسلاطين، أو عن شخصياتهم، أو عن الروح المعنوية المميزة لكل منهم. وبعد تأسيس جمهورية تركيا الحديثة، في ١٩٢٣، عندما كان المد التغريبي في بداياته، الشاعر القومي يحيى كمال، الذي عاش في باريس سنوات كثيرة، وكان على معرفة وثيقة بالفن والأدب الفرنسيين كما تعرض للقمع بالشكوك في ميراثه الأدبي والثقافي، علق ذات مرة تعليقًا كئيبًا، قال فيه: «لو فقط كان لدينا فن ونثر، لكنا أمة أخرى!» وبهذا القول، ربما كان يأمل أن يعلن عن جمال عصر مفقود توثيقه عن طريق التصوير والأدب. وحتى عندما لم تكن هذه هي الحالة، بصراحة ـ كما عندما وقف أمام بورتريه بليني «الواقعي» للسلطان محمد الفاتح ـ كان ما أقلقه أن اليد التي رسمت البورتريه كان ينقصها حافز قومي. يمكن للمرء أن يشعر بحزن عميق في هذه الكلمات، إنها كلمات صادرة عن كاتب مسلم يشعر بعدم الرضا

نحو ثقافته. وهو أيضًا يستسلم للوهم السائد بعدم جدوى التكيف على المنتجات الفنية لثقافة وحضارة مختلفة تمامًا، وأن ذلك يمكن إحرازه بشكل ما دون أن تتغير روح المرء.

هناك الكثير من الأمثلة لهذا الوهم الطفولي في معرض «بليني والشرق»، والكتالوج المصاحب له. أحد هذه الأمثلة هو اللوحة بالألوان المائية من ألبوم قصر توبكابي والتي تنسب إلى فنان عثماني يسمى سينان بك، ويكاد يكون من المؤكد أنها مستلهمة من بورتريه بليني، والتي يعطيها الكتالوج عنوان «محمد الثاني يشم وردة»؛ ولأن هذه اللوحة ليست بورتريه فينيسي من عصر النهضة، ولا هي إحدى المنمنمات التقليدية الفارسية العثمانية، فإنها تشعر الناظر بالقلق. وفي مقال حول شكر أحمد باشا، وهو فنان تركي آخر استمد فنه من تقاليد كل من الفن الشرقي (المنمنمات الفارسية العثمانية) والغربي (تصوير الطبيعة الأوروبي، خاصة أعمال «كوربيه» (Courbet))، تحدث جون برجر عن نفس هذا القلق، ورغم شعوره بأنه مستمد من صعوبة تحقيق الانسجام بين تقنيات مختلفة، مثل استخدام المنظور، ونقطة التلاشي، فقد أدرك أيضًا أن المشكلة الكامنة هي صعوبة تحقيق الانسجام بين النظرتين بشكل عام. في هذا البورتريه العثماني المستلهم من بليني، الشيء الوحيد الذي يشعرك بالتعويض عن عدم البراعة في التنفيذ ويبدو أنه يجعل السلطان نفسه في حالة قلق هو تلك الوردة التي يشمها محمد الثاني. إن ما يحقق هذه الوردة وحتى رائحتها ليس هو لونها بالضبط بل أنف محمد الثاني العثماني البارز. وعند معرفة أن الفنان العثماني الذي رسم هذه الصورة بالألوان المائية كان في الواقع فنانًا إفرنجيا يعيش بين العثمانيين، وفي الغالب كان إيطاليًّا، نعود لنتذكر مرة أخرى أن التأثيرات الثقافية تعمل في الاتجاهين بشكل معقد ومركب من الصعب أن نسبر غوره.

هناك لوحة أخرى تنسب إلى بليني تتحدى النزاعات البحثية والاهتمام بالملاءمة السياسية، وتوحي بإحكام فوق العادة، وقصة أكثر إنسانية بين الشرق والغرب. هذه اللوحة المنفذة بالألوان المائية، بما فيها من بساطة معجزة، لا تزيد عن حجم منمنمة، تظهر شابًا يجلس متربع الساقين. ولأن الورقة التي يلمسها الشاب ـ الذي يضع قرطًا في أذنه ـ بقلمه خالية، فنحن لا نستطيع أن نعرف عن يقين إن كان فنانًا أو كاتبًا. لكن من التعبير الظاهر على وجهه، من نظرته وتركيزه، وشكل شفتيه، وحتى من الثقة التي تحيط بها يده اليسرى الورقة على حجره، يمكن أن أعرف في الحال أنه منصرف تمامًا إلى عمله. إن إخلاصه لصفحة ورق بيضاء، واستسلام نفسه الذي يستشعره القلب، ينتزعان احترامي. أشعر بأنه شخص يمتلك الجمال والإتقان لعمله (سواء كان رسمًا أم كتابة) وفوق كل شيء آخر؛ إنه فنان قد أحرز السعادة التي لا يمكن حقًا أن تأتي إلا عندما يمنح الإنسان نفسه لعمله. إن تقديري لجمال الوجه الباهت الخالي من

اللحية يتعاظم بتقديري لتعاطف الفنان مع موضوعه، وهو الأمر الواضح بشدة. وقد كان المؤرخ شبه الرسمي كريتوفولوس الإمبروزي، وبعده كثير من المؤرخين المسيحيين الغربيين، هو أول من لاحظ أن محمد الفاتح كان يقدِّر الشباب الذين يتمتعون بجمال الطلعة، وكان يتجشم أخطارًا سياسية من أجلهم، ويكلف برسم بورتريهاتهم. ومنذ ذلك الوقت فصاعدًا كان جمال المحيا من العوامل الهامة في اختيار صفحات في القصور العثمانية. كان جمال الفنان الشاب ـ والطريقة التي يكرس نفسه بها لجمال ما يرسمه، مجتمعة مع بساطة الأرض والجدار خلفه ـ هذه الأشياء تعطي اللوحة جوًّا من الغموض أشعر به في كل مرة أراها. بالطبع، الغموض له علاقة كبيرة بحقيقة أن الورقة التي يحدق فيها الشاب بكل هذا التركيز خالية تمامًا. فإذا كان هذا الفنان الجميل يستطيع أن يفكر بكل هذا التركيز في الشيء الذي لم يرسمه بعد، فلا بد أن ذلك يعني أنه يستطيع أن يرى هذه الصورة تومض في عقله. ونحن نعرف من الطريقة التي يضغط بها قلمه على الورقة الخالية، ومن الطريقة التي يجلس بها، ومن تعبيره نفسه، أن هذا الفنان يعرف ما هو بسبيله لأن يفعل. لكن ليس ثمة شيء فيما يحيط به ـ لا شيء، أو نص، أو رسم، أو تشكيل، أو إنسان، أو منظر ـ يوحي بما يمكن أن يكون الموضوع الموجود في عقله. نشعر وكأن هذه اللحظة التي تجمدت منذ ٥٢٥ سنة سوف تنتهي حالًا، وأنه في اللحظة التالية بالضبط سوف يبدأ الفنان الكاتب في تحريك القلم، وأن وجهه الجميل سوف يضيء بسعادة أعظم، وكأنما هو يلاحظ قلم شخص آخر يسابقه على الصفحة.

منذ قرن مضى، في ١٩٠٥، كانت هذه اللوحة لا تزال في إسطنبول، واليوم هي ملك لمتحف إيزابيلا ستيوارت جاردنر في بوسطن. ومنذ سنوات، وأنا أتجول في هذا المتحف بين أعمال تيتيان وجون سينجر سارجنت، وجدت فناني الشاب على منضدة عرض في ركن، في أحد الطوابق العلوية. ولكي أراه، كان عليَّ أن أحني رأسي وأرفع القماش السميك المسدل على الزجاج ليحمي اللوحة من التأثير المدمر للضوء. وبينما أحدق في اللوحة، بدت المسافة بيني وبينها هي نفس المسافة بين الفنان وصفحته الخالية. كنت أنظر إلى لوحة بليني الصغيرة بنفس الطريقة التي ينظر بها سلطان، في لحظات شديدة الخصوصية، إلى منمنمة تزين الكتاب السميك والثقيل بين يديه. أنا أيضًا كنت أنظر إلى أسفل مثل الفنان في اللوحة. إن ما يميز التصوير الإسلامي من التصوير الغربي بعد عصر النهضة، والذي لا يقل عن المحظورات الدينية، بل قد يكون أكثر منها، هو التحديقة السرية التحتية التي يقبض بليني عليها بإدراك بالغ في هذا البورتريه. كان التصوير في الثقافة الإسلامية فنًا محرمًا، مسموحًا به فقط لتزيين دواخل الكتب، ومن ثم كان محصورًا في مساحات صغيرة؛ لم تكن هذه اللوحات أبدًا تنفذ بقصد تعليقها على الجدران، ولم



تعلق أبدًا على الجدران أبدًا. وبينما يجلس الشاب المتربع ضائعًا في أفكاره، محدقًا في صفحته البيضاء التي سوف تصبح لوحته، يأخذ نفس هيئة الشخص الغني والقوي والأغلب أن يكون سلطانًا أو أميرًا والذي سوف يضطر أن يأخذها لينظر إلى هذه اللوحة بعينيه فقط. دعونا نقارن بين هذا الوضع هذه النظرة التحتية للفنان المتربع منحنيًا على صفحة ورق بيضاء بالموقف الذي يمكن أن يتخذه فنان غربي للنظر إلى لوحته: فيلاسكويز، مثلًا، ينظر إلى لوحة «وصيفات الشرف» (Las Meninas)، هي مثلها لوحة داخل لوحة، حيث فنان وسط فعل الإبداع. نرى في كلتا اللوحتين الأشياء التي تحدد أن موضوعهما اللوحتين الداخليتين: حواف الورق أو قماش الرسم، قلم الفنان أو فرشاته، والتركيز المستغرق على وجه الفنان. لكن نظرة الفنان الشرقي في لوحة بليني ليست تجاه العالم أو تجاه ما يحيط به: إنها مركزة على الصفحة البيضاء على حجره ويمكن أن نعرف من التعبير البادي على وجهه أنه يفكر في العالم الموجود في رأسه. إن حرفية فنان المنمنمات الفارسي العثماني هو أن يعرف وأن يتذكر كل الفن العظيم الذي سبقه، وأن يعيد صناعته في انفجارة من الإلهام الشعري. ولكن في البورتريه الذاتي لفيلاسكويز وهو يعمل، نجده رافعًا رأسه ليرى نقطة التلاشي، إلى العالم المنعكس في المرآة على الجدار خلفه، إلى العالم نفسه، والتركيب المعقد لما يقوم بتصويره. لا نستطيع أن نرى الصورة داخل الصورة أيضًا (رغم أننا يمكن أن نخمن

أن المشهد الظاهر أمامنا هو ما يقوم بتصويره)، لكننا يمكن أن نرى من نظرة بيلاثكويث المتعبة والمتحيرة أن رأسه مليء بأسئلة ثقيلة تنبع من التشكيل غير المحدود للوحة، بينما ينظر فنان بليني الشاب إلى صفحته البيضاء بسعادة شاب يستعيد ـ بإلهام غيبي تقريبًا ـ قصيدة حفظها عن ظهر قلب.

في ركن العالم الذي أعيش فيه، الشاب الجالس المنسوب إلى بليني معروف جيدًا، وإن لم يكن بقدر شهرة بورتريه محمد الفاتح. ومن المعتقد بشكل عام أن الشخصية المتربعة الساقين هي «السلطان جيم» الذي عومل بقسوة شديدة على يد أخيه الأكبر، والذي وصف مصيره الأليم في العديد من الروايات الغريبة والميلودرامية. في كتب المدرسة أثناء طفولتي والتي كتبها المستغربون القوميون المتعاطفون في فترة الجمهورية المبكرة صور السلطان جيم على أنه منفتح على الفن وعلى الغرب، وأنه كان أميرًا واسع العقل يتفجر بالشباب والحيوية، بينما كان أخوه الأكبر والذي دس له السم فيما بعد، بايزيد الثاني، متعصبًا أدار ظهره للعالم الغربي. وبعد موت محمد الفاتح، أرسلت لوحة بليني للفنان إلى قصر أق قوينلو في تبريز ثم إلى القصر الصفوي، في إيران الحالية. وقبل أن يتم إعادتها إلى القصر العثماني، إما كهدية أو كغنيمة حرب، كانت هذه اللوحة المدهشة وغير العادية قد تم نسخها كثيرًا، على يد الفنانين الفرس هذه المرة. وإحدى تلك النسخ، الموجودة حاليًّا في متحف فرير بواشنطن دي. سي.، تنسب أحيانًا لبهزاد، على الأقل وفقًا لتلك الأرواح الرومانتيكية التي تحلم بأساتذة الشرق والغرب يعملون على نفس اللوحات. والنظر إلى هذه النسخة عن قرب يجعلنا نلاحظ أنه حيث اختار بليني بسمو أن يضع صفحة بيضاء من الورق، وضع الرسام الصفوي بورتريه، وبهذا يذكرنا بأن الفنانين المسلمين كانوا يعرفون القليل جدًا عن فن البورتريه الغربي، وعلى وجه الخصوص مفهوم البورتريه الذاتي للفنان، وكيف أنهم كانوا يتملكهم القلق حول نقص كفاءتهم التقنية في تلك المناطق. اكتشف دافيد روكسبورج، البروفيسور في جامعة هارفارد، بعد ثمانين عامًا من إعدامها، أن بورتريه بيليني الصغير كان موضوعًا في ألبوم صفوي إلى جانب بورتريهات أخرى، من ضمنها بعض البورتريهات من أسرة مينج الملكية. وهناك عبارة من تقديمه تظهر أنه حتى أعظم الفنانين الصفويين كانوا يشعرون بأنهم تنقصهم الخبرة في هذه الناحية: «ازدهر رسم البورتريه في أراضي كاثاي [الصين] والفرنجة [أوروبا]». لكن ليس معنى هذا أن الفنانين الفرس لم يروا النفوذ الذي لا يقاوم لفن البورتريه. ولنذكر قصة خسرو وشيرين، القصة الإسلامية الكلاسيكية التي ألهمت من المنمنمات أكثر من أية قصة أخرى، بينما تقع الجميلة شيرين في الحب لأول مرة مع خسرو الوسيم بمجرد رؤية

صورته. إن السخرية في هذا الموضوع أن الفنانين الفرس المشحونين بتصوير هذا المشهد كانوا تقنيًّا على غير دراية بمستويات فن البورتريه الفينيسي في عصر النهضة. ولتزيين المخطوطات الفارسية، كان هذا المشهد يتطلب لوحة داخل اللوحة، بالضبط كما فعل بليني وبهزاد في لوحتيهما، لكنهم في معظم الأحوال لا يصورون البورتريه، ولكن فكرة البورتريه.

بعد النهضة، عرف الغرب لأول مرة ما يتفوق فيه على الشرق، ليس في ميدان المعركة ولكن في الفن. بعد مائة عام من رحلة بليني إلى الشرق، يصف فاساري كيف أنه حتى السلاطين العثمانيين الذين يضطرهم دينهم أن ينظروا نظرة قاتمة لفن التصوير كانوا حزانى أمام المهارة التي أبداها بليني في بورتريهاته في إسطنبول وكانوا ميالين لمدحها بمبالغة كبيرة. وعند الكتابة عن فيليبو ليبي، يروي فاساري كيف أنه بعد أن أُخذ الفنان التشكيلي أسيرًا على يد بعض القراصنة الشرقيين، طلب منه سيده الجديد أن يرسم له بورتريه؛ ولشده ذهوله بالواقعية الصادمة منح ليبي حريته. وفي يومنا هذا، نجد أن المحللين الغربيين، ربما نتيجة شعورهم بالقلق من عواقب التفوق العسكري الغربي، يفضلون ألا يتحدثوا عن التفوق الذي لا يقبل الجدل لفن النهضة؛ وبدلًا من ذلك يشيرون إلى بورتريهات بليني الحساسة ليذكرونا بكل النوايا الحسنة أن الشرقيين أيضًا، لهم إنسانيتهم.

لم يكن بايزيد الثاني، ابن محمد الفاتح، يشارك أباه في نظام حياته أو حبه لفن البورتريه. وبعد موت أبيه، أرسل بورتريه بليني ليباع في السوق. وفي تركيا التي عشتها في طفولتي، كانت كتب المدرسة تنعي هذا الرفض لفن النهضة وتعتبره خطأ جسيمًا، وفرصة ضائعة، وكانت توحي بأنه إن كنا استمررنا من حيث بدأنا منذ خمسمائة عام مضى، فمن المحتمل أننا كنا قد وصلنا إلى إنتاج نوع مختلف من الفن، ولربما أصبحنا «أمة مختلفة». وكلما أنظر إلى لوحة بليني لذلك الشاب المتربع، أفكر في أن ذلك الطريق الآخر ربما كان يخدم فناني المنمنمات أكثر. لأنهم كان يمكن أن يرسموا أفضل كثيرًا، ما إن يجلسوا أمام مناضدهم ولكان أيضًا أنقذهم من آلام المفاصل والأقدام الذي يجعل أبطال بيكيت تعساء للغاية.

٧٠ـ القلم الأسود

أزعجتنا كثرة الإشاعات حول من أين أتينا، من نحن، إلى أين نتجه، ومن الذي رسمنا؟ ولسنا، في الأساس، من النوع الذي يسهل أن تخدعه الأقاويل، ولا نحن تزعزعنا الأقاصيص التي يقولها الناس عنا، سواء كانت صحيحة أو باطلة. من الواضح أننا لا نهتم إطلاقًا بما يقوله الأكاديميون، ونفس الشيء بالنسبة للكلام المهلهل غير المحكم الذي نسمعه عندما يخضع الناس رسمنا للفحص الدقيق. نحن ننتمي إلى هذا العالم، مثلنا في ذلك مثل الحمار الذي يقف معنا؛ نحن نخطو فيه باحتراس ونعرف بالضبط إلى أين نحن ذاهبون. يقلقنا أن الناس قد أصبحوا مشغولين كثيرًا بمجادلات حول أصولنا ووجهتنا المحتملة، حتى إنهم نسوا أننا مجرد رسم. لقد كنا نفضل أن تستمتع بنا ليس لأننا جئنا من أكثر الأركان قتامة في قصة ضائعة في تاريخ منسي، ولكن لأننا رسم. ونسألك أن تحاول النظر إلينا بهذه الطريقة، أن تشعر بوجودنا الكامل، بألواننا المتواضعة، والطريقة التي بها أغرقنا أنفسنا في محادثتنا.

وأن نجد أنفسنا في هذا المسار، ورقة غير مكتملة، خالية من المادة اللاصقة، أن يكون قد تم رسمنا بهذا الاستعجال وبتلك الخطوط البسيطة، هذا يسعدنا. لأن الفنان اختار ألا يرسم الأفق خلفنا أو الأرض والحشائش والزهور التي نخطو عليها بثقلنا، فهو يجعل بساطتنا أكثر ظهورًا. العين منجذبة إلى أصابعنا الضخمة، إلى ملابسنا البسيطة، إلى الملامح القوية والحيوية التي تربطنا بالأرض. من فضلك لاحظ الحذر في عيني الحمار والتألق الشيطاني في عيوننا؛ انظر الجزع في نظرتنا، وكأن شيئًا قد أخافنا. وفي نفس الوقت، ينبغي أن يكون واضحًا، من الطريقة المبتهجة التي رسم الفنان بها الحمار، والطريقة المتأرجحة التي رسمنا بها، واللون الذي أعطاه لوجناتنا، أن الحالة المزاجية خفيفة. وما تراه في عيوننا من خوف وجزع وعجلة، وحذر مرح، الصفحة البيضاء التي تحيط بنا، كل هذه الأشياء توحي بأن شيئًا هامًّا يحدث. يبدو وكأنما حدث ذات يوم منذ مئات السنين، كنا نحن الثلاثة وحمارنا نسافر على طريق عندما صادفنا فنانًا ـ كما



يحدث في قصة من القصص ـ وهذا الفنان، نشكر الله، هذا الفنان الكبير التقط صورتنا وسجلها على الورق، بدقة فائقة وبراعة وكأنه، واسمحوا لنا أن نستخدم تعبيرًا هنا ينتمي لعصر آخر، قد التقط لنا صورة فوتوغرافية. فناننا الكبير أخرج ورقته الخشنة وقلمه الأسود ورسمنا بسرعة حتى إنه التقط صورة هذا الثرثار من بيننا وهو مفتوح الفم، مظهرًا أسنانه القبيحة بكل مجدها. إننا نود أن نستمتع بأسناننا القبيحة، وشواربنا، وأيدينا الخرقاء التي تبدو وكأنها مخالب دب، وكل ما هناك من قذارة، وتعب، وثياب رثة، أو حتى المظهر الحقود الذي اتخذناه في رسوم أخرى. ولكن تذكر: إنك لا تبتسم الآن إلينا نحن، وإنما إلى رسمنا.

ولكننا نعلم أن الفنان الكبير هو الذي يجذب اهتمامك الأعظم. بكل أسف أنك تنتمي إلى عصر لا يستطيع الناس فيه أن يحبوا رسمًا دون أن يعرفوا أولًا من الفنان الذي أبدعه. حسنًا إذن: اسمه محمد سياح قلم، محمد صاحب القلم الأسود. ربما يكون واضحًا من موضوع رسمه وأسلوبه أن فناننا هو نفس ذلك الفنان الذي قام بعمل رسوم كثيرة لنا نحن البدو. لكن كل الباحثين يتفقون على أن التوقيع على حافة الرسم أضيف فيها بعد بكثير. ويمكن أن نؤكد فرضيتهم.

الشخص الذي رسم صورتنا لم يوقع على رسومنا، لأنه كان ينتمي لعصر كان فيه قص الحكايات والفن أكثر أهمية من نسبها لأصحابها. ونقول لك الحق، لم نكن نهتم بذلك على الإطلاق. لقد كنا، على أي حال، مرسومين في زمن بعيد عندما كان هدف الرسم هو تصوير

قصة، ومن ثم فإنه بالنسبة لنا كان يكفي أن نخدم قصصنا جيدًا. كنا متواضعين. ولكن بعد زمن طويل من نسيان تلك القصص، في عصر أكثر ميلًا لقبولنا كرسوم في حد ذاتنا، كان أحد المستخدمين حاد البصر في قصر توبكابي أثناء حكم أحمد الأول (١٦٠٣-١٦١٧)، قد أخذ على عاتقه أن يضيف توقيعه على عدد من الرسوم. لكن كل ذلك كان نوعًا من المصادفة، وهكذا أصبح اسم «القلم الأسود» يقوم بدور كنسبة أكثر من كونه توقيعًا.

الرغبة في ربطنا بفنان كبير قادت إلى خطأ آخر، فهذا التوقيع أيضًا يظهر في رسوم أخرى وضعت، لسبب ما، في نفس الألبوم، ورغم أنها لا تحمل شبهًا من ناحية الموضوع أو الأسلوب بصورتنا. ولأننا فقط كنا في نفس الألبوم، والذي سمي ألبوم «الفاتح»، أعطونا جميعًا نفس التوقيع. ولكن المؤرخين دوست محمد والقاضي أحمد ومصطفى علي، الذين رأوا من المناسب أن يكتبوا بضع كلمات عن الفنانين العظماء الفرس والعثمانيين، لا يذكرون شيئًا عن سياح قلم. وبتعبير آخر، لا نعرف شيئًا عن الفنان الكبير والمبدع الذي رسمنا إلا اسمه.

لكن كنوع من العزاء لأولئك الذين كانوا شديدي الرغبة في البحث عن أسلوب مشترك بيننا، اسم، توقيع، وفنان كبير، دعونا أيضًا نقول: هذا الاسم الذي تقرر لنا، القلم الأسود، يشير إلى رسوم ذات خطوط ثقيلة الحدود بالأبيض والأسود كان يفضلها الكُتّاب الفرس أثناء القرن السادس عشر. ومن ثم فإننا نستطيع أن نستنتج أن: القلم الأسود ليس اسم الفنان الذي رسمنا بهذه العجلة، ونحن الثلاثة نثرثر ونسير متمهلين على طريقنا، لكنه اسم الأسلوب الذي استخدمه. ولكن إن كانت هذه هي الحالة، فماذا نفهم من الألوان الحمراء والزرقاء الرائعة التي أضافها علينا؟

تقريبًا كل شيء يقوله الناس عنا يتناقض مع كل شيء آخر قالوه، ونحن نجد هذا أمرًا مسليًا للغاية. لقد كانت هناك عشرات المقالات والنظريات والمؤتمرات الثقافية تحاول تقرير من أين جئنا ـ لتدلل أننا إيجوريون، أتراك، مونغوليون، أو فرس، لترسخ أننا عشنا في نفس النقطة بين القرنين الثاني عشر والخامس عشر ـ ولكن بعد سنوات من المناقضات المهذبة والمجادلات بينهم، لم يتوصل الباحثون إلى الاقتراب من تقديم دليل أكيد أو مقنع يربطنا بوقت معين ومكان محدد. كل ما يفعلونه هو إثارة الشكوك.

ولأن الأتراك تستولي عليهم الأساطير الرومانسية للقومية، فهم يحبون أن يرسخوا أننا جئنا من منغوليا أو وسط آسيا. وعند النظر إلى الأشكال الجميلة للجن والشياطين والعفاريت التي تظهر في نفس الألبومات، فهم يحبون ربطنا بالسحرة الكهنة (الشامانات). وعن أنفسنا، نحن نحب حقيقة أن تلك المخلوقات المخيفة ولكن الساحرة لها نفس التعبيرات وأنها تُرسم

بنفس الخطوط المتجعدة البسيطة. ولأن الشياطين الآخرين المرسومين بطريقة مشابهة في نفس الألبوم يبدون ذوي أصول صينية، يدعي بعض الباحثين أننا جئنا من مكان أبعد، ربما حتى من الصين؛ وهذا يدل على أرواحنا البدوية، ويوقظ حبنا للطريق، ومن ثم فهو أيضًا يسعدنا.

والباحثون الذين يدعون أن الشياطين في بعض الرسوم يحملون تأثير الشاهنامة (كتاب الملوك)، أو أنهم يشبهون في الأسلوب تلك الرسوم التي أنتجت في قصر «الكبش الأبيض» في تبريز، هؤلاء الباحثون يميلون إلى وضعنا داخل حدود إيران. فعلى أي حال، يميل بعض الباحثين لرؤية أننا ننتمي إلى غنائم الحروب التي كسبها السلطان العثماني العظيم سليم الأول على الصفويين في كالديران في عام ١٥١٤. وهناك حتى هؤلاء الذين درسوا لباس الرأس جرسي الشكل الذي يرتديه صديقنا باللون الأحمر، وقرروا أننا لا بد أن نكون روسيين.

ويشترك الشك والإعجاب اللذان تلهمهما كل تلك التخمينات مع الإعجاب الذي نأمل أن يستيقظ في نفسك عندما نطلب منك أن تشعر بقيمتنا كمجرد رسوم. فأولًا، هناك العجب، والخوف، والشك التي يحركها الرسم نفسه. ثم هناك جو الغموض الذي تثيره الأقاويل والنظريات حول أصولنا. ونحن نفخر بأننا أكثر الرسوم إلغازًا وإثارة



للمناقشات والمنازعات من أبعد ركن في العالم. وكما بالنسبة لكل تلك الأشياء التي كتبوها عنا نعم، إنهم يجعلوننا بالفعل رسومًا مقلقة، بسبب ذلك الميل لنسيان أننا رسوم. لكن كل تلك النظريات التي نسجوها عنا في المعاقل الخالدة لتاريخ الفن، كل الارتياب، والخوف، والإعجاب التي كومها فوقنا كثيرون ممن راقبونا كل هذا يعطينا جوًّا جميلًا من السحر والفتنة.

إن ما نريد حقًا أن نقوله هو هذا: توقفوا عن محاولة أن تفهموا إن كنا من الصين أو الهند أو وسط آسيا أو إيران أو تركستان. توقفوا عن محاولة وضع تحديد دقيق يجيب عن أسئلة: من أين نحن؟ وإلى أين نذهب؟ ومن فضلكم انتبهوا بدلًا من ذلك لإنسانيتنا. انظروا كيف أننا مشغولون بما يجري. عيوننا مفتوحة عن آخرها ونحن منغمسون في عملنا. إننا نحاول حماية أنفسنا، ورغم أن جزعنا يزداد، فإننا نتحدث سويًّا. فقرنا واضح ومؤكد، وكذلك خوفنا، وترحالنا إلى الأبد نحن رجال حفاة ضخام، نحن جياد، نحن مخلوقات مرعبة اشعروا بقوتنا! رياح تهب وتلوي بثيابنا؛ نحن نخاف ونرتعد لكننا مستمرون على الطريق. والسهل المنبسط المعرض للرياح الذي نحاول أن نعبره يشترك في الكثير مع هذا الورق الخالي من اللون والملامح، الذي رسمنا عليه. ليست هناك جبال أو تلال ترتفع عن هذا الحقل المستوي؛ ونحن نعيش إلى الأبد في عالم يتجاوز الزمن.

بمجرد أن تبدأ في الشعور بإنسانيتنا، فإننا نظن أنه لن يمر وقت طويل حتى تبدأ في الشعور بالشياطين داخلنا. ونحن ندرك أنه رغم أننا نخشى تلك الشياطين فإننا مصنوعون من نفس المادة. انظر إلى قرون تلك المخلوقات، وشعرها، وحواجبها المنحنية؛ أجسامنا تنحني بنفس الطريقة. أيديها وأرجلها الكثيفة مرسومة بنفس البساطة والتعجل التي رسمت بها أيدينا وأرجلنا؛ ولكن انظر كم تنبض بالحياة! انظر أولًا إلى أنوف الشياطين، ثم انظر إلى أنوفنا؛ وافهم أننا إخوة، واخشنا. لكننا نراك تبتسم عند مجرد التفكير في أنك ينبغي أن تخشانا.

نعرف أن هناك سببًا تراجيديًّا يجعلنا غير قادرين على أن نجعلك ترتعد خوفًا، فالقصص التي كنا ذات يوم ننتمي إليها قد ضاعت. ومثلما أنك لا تعرف من نحن، ولا من أين جئنا، أو إلى أين نتجه، فإنك حتى لا تعرف أي جزء من أية قصة نتفق معه، وهذا أسوأ الأمور. بعد المرور في كل هذه الكوارث والمغامرات الفاشلة، بعد السير كل تلك المسافات الهائلة، يبدو وكأننا أيضًا قد نسينا قصصنا، ونسينا من نحن.

نسمع اعتراضات غاضبة على كوننا أتراكًا، أو منغوليين، أو من تبريز. وبعد أن مرت قرون على رسمنا، أصبحنا مرتبطين بشعوب كثيرة، وأمم، وقصص. ذلك الشيطان هناك ذو

الأسنان المسنونة، والأظافر الحادة، والتكشيرة ـ ربما أخذ واحدًا منا، من يعلم إلى أين، ربما إلى العالم السفلي. وهكذا، نعم، وعلى سبيل المثال كما خمن بالفعل العديد من الحكماء بينكم، ربما نكون من الملحمة الفارسية العظيمة، الشاهنامة، وربما نحن نصور المشهد الذي فيه شيطان هائل يسمى أكوان يستعد لإلقاء البطل النائم رستم في بحر قزوين. لكن ماذا عن الرسوم الأخرى؟ أية لحظات تصور، وأية قصص تنتمي إليها؟ بينما نحن الثلاثة نسير على الطريق مع حمارنا، أي مشهد من أية قصة منسية نستحضره إلى الحياة؟

إنك لا تعرف. فاتركنا إذن نقول لك سرًّا. لقد كنا مسافرين من نقطة بعيدة في آسيا، مع حمارنا، عندما التقينا بفنان رسم أشكالنا ـ هذا تعرفه أنت بالفعل. حسنًا، انظر الآن إلى ذلك الصديق الذي يمكنك أن تراه قادمًا خلف الحمار: إن هذا الرسم الذي نحن فيه موجود داخل المحفظة التي يحملها على ذراعيه. وعندما يأتي المساء، عندما نكون جميعًا جالسين معًا في خيمة على ضوء الشموع، فإن هذا الراوي، ربما هو شخص لا يختلف كثيرًا عن الكاتب الذي يستخدمنا في هذه اللحظة عينها كقطعة يكتبها، سوف يحكي لنا هذه القصة. ولزيادة استمتاعنا، ولكي يجعل قصته تظل باقية في عقولنا، سوف يخرج هذه الرسوم التي ننظر إليها في هذه اللحظةِ ويريها لنا. ولن نكون أول رسم يظهره، ولن نكون الأخير. وكل الرسوم التي يظهرها تصور قصتنا.

ولكن، بعد قرون من التجوال، والهزيمة، والكوارث، ضاعت قصصنا. والرسوم التي صورت هذه القصص تناثرت عبر العالم. والآن، حتى نحن نسينا من أين جئنا. لقد قصت صورنا لتقطعنا عن قصصنا وعن هوياتنا. لكن رغم ذلك كان شيئًا جميلًا أن رسمت صورتنا.

ذات مرة كان هناك حكاء، نظر إلينا وربما لأنه كان يشاركنا قلقنا بدأ قصته بما يلي:

«أزعجتنا كثرة الإشاعات حول من أين أتينا، ومن نحن، وإلى أين نتجه، ومن الذي رسمنا».

٧١ـ المعنى

هاى! أشكرك لأنك تقرؤني. ينبغي أن أكون سعيدًا لأنني هنا، رغم أنني لا أتمالك نفسي من الشعور بالاضطراب. أحب الطريقة التي ترحل بها عيناك فوقي. لأنني هنا في خدمتك. ورغم أنني لست واثقًا من معنى ذلك. أنا حتى لا أعرف ما أنا في هذه الأيام ألا يدعو ذلك إلى الإشفاق؟ إنني مجموعة من الإشارات الدالة؛ وأشتاق إلى أن أُرى، لكنني أفقد أعصابي. هل سأكون أفضل لو خبأت نفسي في الظلال، بعيدًا، محميًّا من كل العيون؟ هذا هو ما لا أستطيع أن أتخذ قرارًا بشأنه. إنني أقوم بمجهود كبير جدًّا لكي أكون هنا، حتى مع كل هذه الأشياء المقلقة، يا للغرابة. ها هو ما أريدك أن تفهمه: هذا النوع من العرض جديد بالنسبة لي. لم أكن موجودًا من قبل أبدًا بهذه الطريقة بالضبط. في ماضي الأيام، كنا أقرب بعضنا من بعض. وأود أن أجتذب انتباهك، ولكن دون أن تفكر أكثر من اللازم، لأن هذا هو ما يجعلني أشعر أكثر بالاسترخاء والارتياح. فاجعلني فقط في ركن من عقلك وانس أنني هناك. فأنا أحب أن أذكرك ـ بهدوء، بالطريقة التي كنت أفعلها في الزمن القديم ـ بكم كان جميلًا أن أكون موجودًا من أجلك دون حتى أن تعرف. والحق أنني لست واثقا من أن هذا يمكن أن يحدث حقًّا مرة أخرى. لأن المشكلة الحقيقية هي ما يلي: إنني أميل لأن أعتقد أنني صورة، رغم أنني في واقع الأمر مجرد كلمات. لأنني عندما أكون حروفًا، أفكر أنني صورة، وعندما أكون صورة أفكر أنني حروف. لكن هذا لا ينبع من ازدواجية ـ هذه هي حياتي. دعنا نرى كم من الوقت تستغرق لتتعود على هذه الفكرة. إذا سألتني، فإن السبب الذي لا نستطيع أن نفهم به بعضنا بعضًا هو أن داخل رأسك مختلف. كما ترى، إن السبب الوحيد لوجودي هنا هو أن أعني شيئًا. لكنك تنظر إليّ وكأنني مجرد شيء. نعم، أعرف ـ إن لي جسمًا بالفعل. لكن جسمي هنا فقط لمساعدة معناي على أن يرفرف بأجنحته وينطلق طائرًا. أعرف من الطريقة التي تنظر بها إليّ أنني أمتلك هذا الجسد، وأن جانبي الأيسر وجانبي الأيمن مزينان بالألوان والأشكال. هذا يسعدني ويربكني. ذات مرة، عندما كنت مجرد معنى، لم يحدث لي أبدًا أنني كنت أيضًا

شيئًا، ولم يكن لي حتى عقل؛ لم أكن إلا مجرد إشارة متواضعة تمر بين عقلين جميلين. لم أكن واعيًا بوجودي نفسه، وكان هذا شيئًا جميلًا. كان يمكنك أن تنظر لي وأنا لا أرى شيئًا في ذلك. ولكن الآن، وعيونك تجري عبرنا نحن الحروف، أشعر كما لو كان لي جسد ـ كما لو كان كياني كله جسدًا ـ وأشعر بالرعدة تسري في بدني. حسنًا، إنني أعترف: أنا أحب هذا، بعض الشيء، وأتجاوب معه، لكني أيضًا أشعر ببعض الخجل. لكن اللحظة التي يبدأ فيها ذلك في إمتاعي، أريد المزيد وهذا يخيفني. وأنتهي بسؤال نفسي، ماذا سوف يحدث بعد ذلك؟ أبدأ في القلق لأن جسدي سوف يخفي روحي وأن المعنى ـ معناي ـ سوف يتم دفعه إلى الأعماق داخلي. وهنا تبدأ رغبتي في الاختفاء في الظلال. هنا لا يعود بإمكانك أن تفهمني، وتبدأ في الشعور بالتشوش، وحتى إنك لا تستطيع أن تعرف إن كنت تقرؤني أو أنك تحدق فقط في كلماتي. هذا يحدث عندما أشعر أنا نفسي بالفزع من جسدي وأتمنى لو كنت مجرد معنى، ولكني أعرف أيضًا أنني تأخرت كثيرًا في تركه. لم يعد هناك سبيل للعودة إلى الأيام القديمة الطيبة الآن، إلى الأيام التي كانت قبل وصولك؛ لا سبيل للعودة إلى زمن كنت فيه مجرد معنى. وفي مثل هذا الوقت، لا أكون هنا بكاملي ولا في مكان آخر بكاملي؛ وبدلًا من ذلك أتأرجح بين السماء والأرض، لا أصل إلى قرار. وهذا مؤلم، فأحاول أن أعزي نفسي بالمتع الجسدية. أحب أن أجذب انتباهك، لكن دون أن تفكر كثيرًا في الأمر، في تلك اللحظات أكون في قمة الاسترخاء. هل أنا معنى أم مادة؟ هل أنا حرف أم صورة؟ وهو ما يذكرني بأنني أنتظر، لا تذهب بعد.... إنني لا أستطيع أن أحتمل التفكير في أنك سوف تقلب الصفحة بعد... إنك لم تفهمني بعد ومع ذلك تلقي بي بعيدًا...

مدن أخرى، حضارات أخرى

٧٢ـ أول مواجهة لي مع الأمريكيين

في عام ١٩٦١ انتقلنا إلى أنقرة بسبب انتقال عمل أبي، ليصبح بيتنا في شقة غالية أمام أجمل حديقة بالمدينة، والتي كانت بها بحيرة صناعية كانت تسبح فيها بجعتان كئيبتان. في الطابق الأعلى كانت تعيش عائلة أمريكية، لديهم سيارة شيفروليه زرقاء كنا أحيانًا نسمعها تهدر وهم يدخلونها إلى الجراج. كنا نراقبهم عن كثب.

لم يكن اهتمامنا بالثقافة الأمريكية، وإنما بالأمريكيين أنفسهم. عندما كنا نجلس مع الجماعات المزدحمة من الأطفال الآخرين في حفلات الماتينييه المخفضة الثمن لدور السينما في أنقرة، لم تكن لدينا فكرة إن كان الفيلم الذي نشاهده أمريكيًّا أم فرنسيًّا. كانت العناوين أسفل الشاشة تخبرنا بكل ما نحن بحاجة إلى معرفته: إن ما نشاهده قادم إلينا من الحضارة الغربية.

ولأن كثيرًا من الأمريكيين كانوا يعيشون في تلك المنطقة الغالية الجديدة في ذلك الوقت، كنا نراهم في كل مكان، وكان أكثر ما يثير اهتمامنا هو الأشياء التي يستهلكونها ويتخلصون منها. كانت أكثر الأشياء فتنة في عيوننا هي علب الكوكا كولا، والتي كنا نجمعها ـ كان بعضنا يأخذها من صفائح القمامة ـ وفيما بعد كانت هذه العلب تفرد بالطرق عليها بشدة. (ربما كانت بعض هذه العلب علب بيرة؛ وربما كانت هناك أنواع أخرى). في البداية كنا نستخدمها في لعبة تسمى «اعثر على العلبة»، وأحيانًا كنا نقطعها ونصنع منها علامات معدنية، ونستخدم القطع العلوية منها كنقود، ولكن لم يحدث في حياتي أن شربنا كولا أو أي شيء آخر من أية علب كهذه.

في إحدى الشقق الجديدة التي كنا نبحث في قمامتها عن تلك العلب كانت هناك شابة أمريكية جميلة، وقد أثارت اهتمامنا بشدة. كان زوجها يخرج سيارته يومًا من الجراج، متحركًا ببطء بجوارنا، فتوقفنا عن مباراة كرة القدم التي كنا نلعبها، وبينما يراقبها واقفة في الشرفة في ردائها الليلي، أرسلت له قبلة، ران علينا جميعًا صمت لبعض الوقت. لقد كان الكبار الذين

نعرفهم لا يمكن أن يعبروا عن سعادتهم أمام الآخرين بهذه الطريقة الخالية من الحذر، مهما كان الحب الذي يجمع بينهم.

أما بالنسبة للأشياء التي كان يمتلكها هؤلاء الأمريكيون، والتي كانت تنتقل إلى أيدي من كانوا على علاقة بهم، فقد كانت تأتي من «مركز البريد الدولي»، ورغم أنني لم أر هذا المركز أبدًا، حيث إن المكان كان محظورًا على غير الجنود الأمريكيين والشخصيات القنصلية ولم يكن مسموحًا للأتراك بدخوله. الجينز الأزرق، واللبان، والأحذية البراقة التي تعكس النجوم، وآخر ألبومات الموسيقى الأمريكية، وأنواع من الشيكولاتة كانت مالحة وحلوة وتربك معدتي، مشابك لشعر النساء من كل الألوان، طعام الرضع، اللعب... بعض الأشياء وجدت طريقها خارج البريد الدولي لتباع خفية في محلات معينة بأنقرة مقابل أسعار باهظة. كان أخي الأكبر مجنونًا بالكريات الزجاجية (البليْ)، فكان يوفر نقوده ويشتريه من تلك المحلات، وحين يضعها إلى جوار البليْ التركي المصنوع من المايكا والزجاج، كان ذلك البلي الأمريكي المصنوع من البورسلين يبدو كالجواهر.

اكتشفنا هذا البلي ذات يوم من الصبي الذي كان يعيش مع عائلته في الطابق الثالث، والذي كان يذهب إلى المدرسة كل صباح في أتوبيس مدرسة كبير برتقالي اللون من النوع الذي سوف أراه فيما بعد في الأفلام عن حياة الأمريكيين. كان طفلًا وحيدًا، في مثل عمرنا، وليس له أصدقاء ويقص شعره على الطريقة الأمريكية. وربما كان يرانا نلعب بالبلي في الحديقة مع أصدقائنا، وكان لديه مئات من البلي الذي يأتي من البريد الدولي. وبدا لنا وكأن لديه آلافًا من هذا البلي بينما كان لدينا حفنة صغيرة. ومتى ما كان يفرغها من حقيبته، كانت تنهمر مئات منها تعربد متدحرجة على الأرض بصوت صاخب حتى إنها كانت تنال من أعصابنا.

وسرعان ما انتشرت أخبار هذه الكمية الهائلة بين كل أصدقائنا في الحي. كنا نذهب إلى آخر الحديقة كل اثنين أو ثلاثة، ونقف تحت نوافذ الأمريكيين، ونزعق: «Hey, boy!» وبعد فترة صمت طويلة، كان فجأة يظهر في الشرفة ويلقي علينا غاضبًا ملء يده من البِليْ، وبعد أن يراقب أصدقائي يتفرقون خلف البلي ويتقاتلون عليه، كان يختفي فجأة مرة أخرى. ثم توقف عن إلقاء حفنات البلي، وبدأ يلقيها عليهم واحدة واحدة على فترات منتظمة كلما جرى أصدقائي يتهامسون في الحديقة.

وبعد ظهر يوم من الأيام، بدأ هذا الملك الصغير يلقى بالبلي في شرفتنا أيضًا. وراحت البليات تتقاطر بشدة، بعضها يقفز من شرفتنا إلى الحديقة أسفل. لم نستطع أنا وأخي أن نمسك أنفسنا؛ فاندفعنا إلى الشرفة لنجمع البلي. وعندما بدأ مطر البلي يصبح شديد الكثافة، بدأنا نتهامس: «هذه لي، هذه لك!»

صاحت أمي: «ماذا يجري هنا؟ تعاليا إلى الداخل، حالًا».

أغلقنا باب الشرفة، وراقبنا مطر البلي بخجل من الداخل؛ وخف الانهيار إلى حد ما. وعندما تحقق أننا لن نعود إلى الشرفة، دخل إلى غرفته ليلقي بمئات البلي على الأرض. وعندما خلا لنا الطريق، عدنا أنا وأخي إلى الشرفة، حيث رحنا بخجل وصمت نجمع بقية البلي، لنقتسمها بيننا بدون بهجة.

في اليوم التالي اتبعنا تعليمات أمي، وعندما ظهر في شرفته، صحنا عليه من أسفل:

«Hey boy, do you want to trade?»

ومن مكاننا في شرفتنا أريناه البلي الميكا والزجاجي الخاص بنا. بعد خمس دقائق رن جرس الباب. أعطيناه بعض البلي الميكا والزجاج، وقدم لنا حفنة من بليه الأمريكي الثمين. أجرينا التبادل في صمت. ثم قال لنا اسمه، وأخبرناه باسمينا.

كان الأهم من قيمة التبادل، والأكثر تأثيرًا فينا هو أن اسمه كان «بوبي»، وأن عينيه المحدقتين كانتا زرقاوين، وأن ركبتيه كانتا قذرتين من اللعب بالخارج، مثلنا تمامًا. وجرى في هلع عائدًا إلى شقته.

٧٣- مشاهد من عاصمة العالم

نيويورك، ١٩٨٦

جاء صديق بسيارته ليأخذني من مطار كينيدي. وفي طريقنا إلى بروكلين، ضللنا في الطريق السريع: أحياء فقيرة، مخازن، أبنية حجرية، محطات بنزين بالية، شقق بلا روح... والواقع أنني استطعت أن أرى ناطحة سحاب مانهاتن ترتفع خلفها من وقت لآخر، لكن لم تكن هذه هي نيويورك التي كنت أحلم بها. هذه هي الطريقة التي توصلت بها إلى أن حي بروكلين ليس هو نيويورك. تركت حقائبي في منزل صديقي المبني من الحجر البني في بروكلين، وشربنا معا بعض الشاي، وأشعلنا سيجارتين. وبينما كنت أتجول في الشقة، ظللت أفكر أن هذه لم تكن نيويورك بعد؛ الشيء الحقيقي، المكان الذي تذهب إليه الحلم كان لا يزال هناك، عبر النهر.

بعد ساعة، كانت الشمس التي تصنع النهار على وشك أن تغرب. عبرنا جسر بروكلين إلى مانهاتن. لقد أصبحت المدن كلها تبدو متشابهة، ولكن إذا كانت هناك صورة ظلية «سيلويت» مميزة، فإن ما أراه الآن هو نيويورك. في إسطنبول كنت قد انتهيت لتوي من رواية جديدة، وبدأت أشياء أخرى تتراكم، كنت متعبًا؛ مستيقظًا الآن منذ أربعين ساعة، لكن عينيّ كانتا مفتوحتين عن آخرهما، وكأنني كنت أعتقد أنه في مكان ما بين ظلال هذه الصور الظلية العملاقة، قد أجد المفتاح الذي يفتح لي... ليس فقط كل شيء على وجه الأرض، ولكن أصول أحلام سنواتي كلها. ربما كل المدن العظيمة تحرك فينا هذا النوع من الوهم.

وعندما بدأنا نتجول بالسيارة في طرقات وشوارع مانهاتن، حاولت أن أقارن ما أراه بالصور الموجودة في عقلي. والشيء الذي لفت نظري هو شيء خلف الشوارع المزدحمة، خلف الأرصفة التي كان الناس يتحركون فوقها فيما بدا لي ببطء شديد، وكأنهم في حلم هادئ، خلف أضواء مساء عادي. وبمجرد أن تعب صديقي من القيادة في شوارع المدينة ذهابًا وإيابًا، اكتشفت الأمر: لم تستطع عيناي التوقف عن البحث، لأنهما لم تتمكنا من العثور على السر خلف كل

هذه المناظر، الحقيقة التي يتمنى كل الحالمين أن تتكشف لهم. قررت أن أكون متواضعًا؛ سوف أتمكن فقط من استخلاص السر من مشهد هذه الشوارع الأرصفة العادية، المحلات الصغيرة في الأحياء، والإضاءة المألوفة لمصابيح الشوارع، بثبات وجلد. فإذا كانت الحقيقة التي لمحتها في أحلامي موجودة لما وجدتها بين ظلال ناطحات السحاب، ولكن في الأشياء الصغيرة التي سوف ألاحظها وأجمع أفكاري عنها الآن بصبر.

قضيت الساعات القليلة التالية أتلقى وأستوعب المشاهد حولي بهذه الطريقة. لاحظت ألوان خراطيم المياه، والأرقام على مضخات الغاز؛ نظرت إلى الأولاد السود يندفعون وسط الشوارع المزدحمة بملابس بالية قذرة «لتنظيف» نوافذ السيارات المتوقفة في زحام المرور؛ إلى رجال يرتدون البنطلونات القصيرة وأحذية الركض، واللمعة المعدنية لأعمدة التليفون المزرقة؛ إلى الجدران، والحجارة، وألواح الزجاج، والأشجار، والكلاب، والتاكسيات الصفراء، ودكاكين الأطعمة المعلبة.... كان الأمر وكأنني كنت أرى مشهدًا رائعًا موضوعًا على هذه الأرض كامل التشكيل، بكل ما فيه من تكرار صبور لصنابير الإطفاء، وصفائح القمامة، والجدران الحجرية، وعلب البيرة. كل شارع، كل حي حتى الأماكن التي جلسنا فيها لتناول بيرة أو قهوة بدت تخدم نفس الحلم السعيد.

ولم يختلف شعوري نحو الناس. المراهق الذي يرتدي جاكيت جلدي ورأسه نصف حليق وعلى قمته ذيل حصان صغير بنفسجي اللون، والفتاة التي تسير مع امرأة بدينة بدرجة هائلة، ذلك الرجل الذي يرتدي بدلة وجرى وعبرني بسرعة، الرجال السود يسيرون حولي يحملون راديوهات ترانزستور ضخمة، المرأة ذات الوجه الشاحب والسيقان الطويلة التي تضع سماعات على رأسها وتجري مع كلاب يبدو أن لديها نفس الشعور بالهدف كل هؤلاء الناس عبرونا على الرصيف.

وفي وقت متأخر من المساء، بعد أن أنهت زوجة صديقي عملها ولحقت بنا، ذهبنا لنجلس بين المناضد المزدحمة لمحل فطائر كانت تمتد حتى قهوة على الرصيف. وسألاني عن بعض الأشياء عن تركيا، وارتجلت إجابة ما؛ كانت لديهما أسئلة أكثر وأجبتهما. وبهذه الطريقة حاولت أن أقنع نفسي أنني قد التحقت بالحياة في مدينة، هي الآن ليست مجرد فيلم مصنوع من الأصداء الشبحية لأصوات وحركات مساء صيفي، وإنما هي أقرب إلى مكان منفصل، عالم حقيقي مليء من أقصاه إلى أقصاه بأناس حقيقيين. بعد ذلك رحت ألاحظ الشوارع، تلك الصور والأضواء سوف أتعرف إليها جيدًا وهي تتغير ببطء من مشهد داخل الحلم إلى شوارع أسفلتية حقيقية. من يستطيع القول أي عالم هو نيويورك الحقيقية؟

ومع ذلك، كانت هناك بعض الصور الشبيهة بالحلم والتي لن أنساها أبدًا. سطح تلك المنضدة على جانب الطريق كان من الفورمايكا البيضاء. وعليها زجاجة بيرة مخضرة اللون وأكواب القهوة بلون الكريمة. منظر الزحام على الرصيف وقد عاقه ظهر متسع لامرأة ترتدي بلوفر أخضر تجلس على المنضدة المقابلة لنا. لون الضوء البرتقالي الباهت القادم من نوافذ البيوت الحجرية تحول إلى لون بنفسجي بينما بدأت واجهاتها تظلم مع تقدم الليل. ولأن الشارع كان ضيقًا، كان مصباح الشارع على الناحية الأخرى من الطريق تخفيه أوراق شجرة جذعها إلى جوارنا، وبين الفينة والأخرى كنت أرى ضوءها الأبيض يتلاعب على السيارات الضخمة الصامتة المتوقفة إلى جوار ذلك الرصيف.

في وقت متأخر جدا في تلك الليلة، بعد أن فرغت المناضد على الرصيف من الجالسين، وكان محل الفطائر يغلق أبوابه، تثاءب صديقي وسألني إن كنت قد ضبطت ساعتي على توقيت نيويورك. قلت له إن الساعة التي كنت أضعها منذ خمسة عشر عامًا قد توقفت عن العمل أثناء رحلة الطائرة؛ قلت ذلك وأنا أخلعها من معصمي، وأريتها له، ولم أضع تلك الساعة حول معصمي مرة أخرى أبدًا.

رجال الشرطة يشاهدون تليفزيون الشرطة

قال أحد رجال الشرطة: «هاي يا رجال، انظروا إلى ساعتي الجديدة».

ومد ذراعه. كنا ثلاثة في المقعد الخلفي للسيارة. كنت جالسًا إلى جوار النافذة اليمنى، وإلى جواري اثنان آخران من رجال الشرطة.

سأل الجالس إلى جواري: «من أين لك بها؟»

قال رجل الشرطة الجالس في المقعد الأمامي: «أحد باعة الرصيف. ثمانية دولارات».

قال الآخر: «سوف تتعطل غدًا»

«إنها معي منذ يومين».

كنا نقود السيارة جنوبًا في شارع هدسون على طريق وست سايد السريع، وكانت وجهتنا هذا الصباح هي المحكمة. قبل شهر، كنت قد تعرضت لسرقة بالإكراه. وكان الشباب السود الذين سرقوني أغبياء لدرجة أنهم قبض عليهم واستطعت التعرف عليهم، والآن اعترفوا بكل جرائمهم، وقد استدعيت للشهادة في محاكمتهم. عندما طلبتني ممثلة الادعاء على التليفون في

اليوم السابق، تبينت أنني لم أكن حريصًا على تقديم دليل وربما ارتابت في أنني أريد الخروج من الأمر فقالت لي إن سيارة شرطة سوف تأتي بي إلى المحكمة في الصباح. هذان الشرطيان الأشقران إلى جواري سوف يدليان بشهادة أيضًا. لقد قبضوا على السارقين الصغار الأغبياء وهم واقفون بانتظار ضحية جديدة على بعد شارعين من المكان الذي سرقوني فيه.

وبينما دخلنا في زحام المدينة، بدأ رجال الشرطة يناقشون مسلسلًا تليفزيونيًّا. ومن كلامهم، عرفت أن الشخصيات كانت أيضًا من إدارة بوليس مدينة نيويورك، يتجولون في نفس النوع من السيارات الملونة بالأبيض والأزرق، مثل السيارة التي كنا نستقلها، ويحاربون نفس العصابات ومروجي المخدرات ويعانون من نفس المشكلات. ذكرني هذا الموقف بالفتيات الريفيات والزوجات التعيسات في القرن التاسع عشر اللائي كن يعشن أحلام اليقظة ويضعن أنفسهن مكان بطلات الروايات التي يقرأنها، فرجال الشرطة هؤلاء وضعوا أنفسهم في مكان أبطال المسلسل التليفزيوني، وكانوا يناقشون المسلسل وكأنه يمثل حياتهم أنفسهم. ورغم ذلك، كانت اللغة التي يستخدمونها مختلفة؛ معظمهم يلعن بكلمات كنت أسمعها لأول مرة.

بعد المرور من تشيناتاون «الحي الصيني»، وصلنا إلى مبنى المحكمة، حيث بدأنا رحلة أخرى من تلك الرحلات الطويلة للمصاعد. ثم أخذوني إلى مكتب ممثل الادعاء. لم تكن تناسب فكرتي عن ممثل الادعاء؛ بل بدت أقرب إلى إحدى زميلات الدراسة السابقات، فتاة لطيفة ورقيقة. وبعد أن أخبرتني ببعض الأشياء بسرعة شديدة، قالت: «سوف أعود بسرعة»، واندفعت خارجة من الغرفة.

كان مكتبها مغطى بالأوراق، ولتمرير الوقت فكرت أنني يمكن أن ألقي نظرة: كانت تلك اعترافات الفتيان الذين سرقوني. كنت أعرف أن البندقية التي استخدموها لم تكن حقيقية. ومع ذلك كنت لا أزال متضايقًا منهم. وأشاروا لي بقولهم «شخص أبيض». وقد اشتروا بدولاراتي العشرين أقراصًا مخدرة. وأدركت أنه ربما لا ينبغي أن أقرأ تلك الوثائق، فوضعتها على المنضدة، ورحت أقلب في كتاب غليظ وجدته على جانب: المرشد في استجوابات ممثل الادعاء. قرأت عن لماذا لا يستطيع ممثل الادعاء أن يتهم محامي الدفاع الذي يتواطأ مع قاتل بأنه يرفض الكشف عن مكان جثة مدفونة. وجاءت ممثلة الادعاء.

قالت: « يبدو أنك لا تريد أن تكون شاهدًا». كنا قد تركنا مكتبها ونسير في الممر.

قلت: «إنني أشعر بالأسف من أجل هؤلاء الأولاد».

«أي أولاد؟»

«الذين سرقوني. كم من السنوات سيحكم عليهم بها؟»

قالت: «ولكنهم أخذوا دولاراتك العشرين، هل تعرف كيف أنفقوا نقودك؟»

نزلنا في المصعد؛ كانت قاعة المحكمة في ناطحة سحاب في الجانب الآخر من الشارع. حملت المحققة أوراقها على صدرها، كما تفعل فتيات الجامعات، محيية زملاءها من المحققين ونحن نمر بهم وهي تروي لي بدماثة بعض الأشياء عن نفسها، كانت من نيفادا، وتخصصت في الأحياء البحرية في أركنساس، ثم اكتشفت بعد ذلك المهنة التي تريد أن تمتهنها.

سألتها: «أية مهنة؟»

قالت: «القانون»، وهي ترسم دائرة بشفتيها.

وشرعنا في رحلة أخرى في أحد المصاعد. كان الجميع في حالة صمت، كل العيون معلقة بالأرقام التي تضيء واحدًا بعد الآخر فوق الباب. وعندما خرجنا، توقفت ممثلة الادعاء عند دكة في جانب الممر.

قالت: «انتظر هنا. عندما يناديك القاضي، قل له نفس الأشياء التي قلتها لي في زيارتك السابقة».

قلت: «أرجو أن تكون هذه هي زيارتي الأخيرة!»

غادرتني. لم يسمح لي بدخول قاعة المحكمة، ومن ثم جلست على الدكة وانتظرت. وبعد قليل لحق بي رجال الشرطة الذين أتوا بي، ولكن قبل مرور وقت طويل عادوا يقفون. وبدافع الفضول ذهبت لأسألهم ماذا يجري.

أجابني أحدهم: «لقد وصل المتهمون، لكن المصعد تعطل».

قلت: «إنني متعجب لماذا اعترفوا بكل شيء».

قال الشرطي الآخر ذو الشارب: «لأننا تعاملنا معهم جيدًا جدًّا، هذا هو السبب».

قلت: «ولكن هذا لا يفسر لماذا اعترفوا بكل تلك الجرائم الأخرى. ألا يضاعف هذا من عقابهم؟ كم من السنوات سيحكم عليهم بها؟»

«أربع سنوات لكل سرقة بالإكراه، ومن ثم ستكون ثمانية وعشرين عامًا».

«ألا يستطيع أحد الدفاع عن نفسه؟»

قال صاحب الساعة الجديدة، والذي بدأ يظهر عليه الضيق: «انظر يا أستاذ، إننا لم نلمس شعرة من رؤوسهم. أنا لم آكل شيئًا في تلك الليلة، ولكنهم أكلوا. هل تفهمني؟»

وقال الشرطي الآخر محاولًا الشرح: «لقد قلت لهم إنهم إذا اعترفوا بكل شيء فسوف أقول للقاضي إنهم لم يكونوا مجرمين وسوف يعطيهم حكمًا مخففًا. وهم يظنون أنني كنت أعرف القاضي منذ أيام المدرسة الثانوية».

وضحكا كلاهما.

وأشار الشرطي صاحب الساعة الجديدة إلى الممر قائلًا: «هذا هو الشخص الذي سوف يشهد. وهو يعرف كيف يكون مؤثرًا».

قال الشرطي ذو الشارب: «إنني صديقهم».

وضحكا مرة أخرى. عدت إلى الدكة. ونودي على الشرطيين ليدخلا قاعة المحكمة. وكان ثمة انتظار آخر طويل؛ كان جانب الدكة في الشمس المباشرة، وبدأت أتصبب عرقًا. وقفت وبدأت أسير جيئة وذهابًا في الممر الطويل الخالي. ثم توقفت لأنظر إلى ناطحة سحاب نيويورك. كان كل شيء ـ ناطحات السحاب ولوحات الإعلانات ـ على وشك أن ينهار أمامي. مر مزيد من الوقت، وأخيرًا ظهرت ممثلة الادعاء.

«أنت لا تزال معنا إذن، أليس كذلك؟ لقد تعطلت المصاعد، والمتهمون يصعدون السلالم. نحن لا نزال بانتظارهم».

بعد قليل عاد رجلا الشرطة، كانا يتحدثان أحدهما مع الآخر. لم أتمالك نفسي من الاستماع إليهما. أحد أصدقائهما شهد حادثًا أمام منزله في يوم إجازته، والمتهم الهارب أطلق النار عليه فأصيب. ولأن هذا المتهم الهارب أيضًا كان يعرف عنوانه، فقد بدأ الشرطي الذي كان في إجازة يتلقى تهديدات تليفونية، وهنا انتقل للسكنى في حي آخر. كان رجلا الشرطة يضحكان ويتحدثان عن شيء آخر عندما مرا بي في طريقهما إلى قاعة المحاكمة. ولم يخرج أحد لوقت طويل. وبينما أنا جالس في الممر الصامت، فكرت أنهم نسوني. كانت الأضواء في السقف والمقاعد والدكك الخالية في الممر تنعكس على الأرضيات الرخامية اللامعة. وتصببت مزيدًا من العرق. بعد قليل، خرجت ممثلة الادعاء مرة أخرى.

وقالت: «لقد وصلوا إلى المحكمة، لكننا الآن لا نجدهم».

«ألا يصعدون على السلالم؟»

«لا نزال ننتظر».

وغادرتني. راقبت حذاءها ذا الكعب العالي يعبر الأرض الرخامية. كان هناك شيء ما في مشيتها جعلني أفكر في الطريقة التي يمكن بها أن يقلد شخص بإصبعيه مشية شخص ما. سارت من خلال باب قاعة المحكمة واختفت. والآن كنت قد فقدت الرغبة في النظر إلى ساعتي، ولم تكن لديّ فكرة كم من الوقت مر بي لا أفعل شيئًا إلا الجلوس هنا أتصبب عرقًا على هذه الدكة. وتساءلت إن كانت ساعة الشرطي الجديدة قد تعطلت؛ وعندما وقفت لألقي نظرة أخرى على ناطحة سحاب مانهاتن، بدا لي البخار يتصاعد منها؛ حدقت في السحب محاولًا أن أستخرج منها بعض المعاني. وبعد وقت طويل، طويل، ظهرت ممثلة الادعاء مرة أخرى.

«المتهمون تائهون في مكان ما من المبنى. لا نستطيع العثور عليهم في أي مكان، ومن ثم فقد أجل القاضي الجلسة. يمكنك الذهاب الآن».

عندما وصلت إلى الشارع بعد رحلة طويلة أخرى في المصعد، كنت أريد أن أغسل وجهي. ذهبت إلى مطعم، حيث قال لي الجرسون: «الحمام للزبائن فقط. لا بد أن تجلس».

قلت دون أن أجلس: «أريد هامبورجر».

«هامبورجر سادة فقط؟»

«نعم».

ودخلت إلى الحمام وغسلت وجهي.

لفائف حلوة بلا نكهة، ومناظر جميلة

عندما قلت لهم إن لفائف القرفة التي أحضرناها من الخباز قد فقدت نكهتها، ضحكوا عليَّ. كان ذلك بعد ظهر يوم سبت، مظلم وممطر، وكنا نشرب الشاي ونناقش هل نذهب أولا إلى حفلة جامعة كولومبيا لطلبة الكلية. شرحوا أن الرائحة السماوية للقرفة التي جعلتك تشتاق لأكل اللفائف الحلوة عندما دخلت إلى المخبز كانت في الواقع رائحة صناعية، يتم رشها في المكان. هذه الرائحة تجتذب الزبائن الذين عندما يشمونها يشتاقون إلى لمس تلك الكعيكات، بينما الواقع أنه لا يوجد حتى فرن في المكان، وقد تحب أن تسمي ذلك «الوهم الضائع»، كما يقول الناس، أو هو في الواقع أو الوصف الصحيح للحالة هو غياب النكهة. لكنك يمكن أن تقول إنها حولت الدكان إلى مزحة خادعة، نوع من الدجل.

حتى تتعود على هذه المدينة، تقضي وقتًا لا بأس به من اليوم تتأمل في تلك النكهات الغائبة؛

لأننا ما نزال نعرف كيف يبدو جدارًا من الطوب الحقيقي، وكيف يبنى، أما الجدار الأسمنتي الذي يصنع بطريقة تجعله يبدو كجدار من الطوب هو نوع من الدجل لا يسبب ألمًا لمعظمنا. لكن ماذا عندما تراهم يبدءون في بناء تلك البنايات الهائلة التي هي محاكاة لأشياء ليست هي؟ الأبنية بعد الحداثية اللافتة للأنظار بشدة والتي ترتفع الآن في كل مكان من مدينة نيويورك هي من صنع معماريين لا يفعلون سوى هذا. هؤلاء المعماريون يخرجون من مسارهم ليؤكدوا حقيقة أن أبنيتهم نوع من المحاكاة: بكل واجهاتها الزجاجية الضخمة، وانعطافاتها والتواءاتها التي تبدو منتمية للعصور الوسطى، إنهم بذلك يجعلونني أتساءل إن لم تكن بهم رغبة لأن تكون في الواقع أي شيء على الإطلاق. فهل يرغبون فقط في خداعنا، بالظهور وكأنهم على غير حقيقتهم؟ ولكن في هذه الحالة، هل يمكن لأي خداع شديد الوضوح هكذا أن يكون خداعًا بأي حال؟

وبنفس الدرجة من الغرابة تخدعك الإعلانات، الإذاعـات، الشعارات، اللافتات الإعلانية، وفتيات الإعلانات الجميلات في التليفزيون، تخدعك بكل صراحة ووضوح. إنك تعلم أن الكمية الحمراء الكبيرة في الآيس كريم هي لون صناعي، وليست فراولة، وأنت تعلم أنه حتى الكتاب لا يصدقون الدعايات المغالى فيها الموجودة على الأغلفة الخلفية لكتبهم، وأنت تعلم أن الممثلة المشهورة التي ظلت أمام عيون الناس لمدة أربعين سنة لم تعد صغيرة كما يبدو وجهها، وأنت تعلم أن شخصًا آخر يكتب خطب رونالد ريجان وليس هو. لكني لا أجد ما يعطي انطباعًا بأن كثيرًا من الناس يعنيهم كل ذلك. وقد يشرح المواطن المتعب الذي يسير في الشارع الخامس ذلك قائلًا: «هل يهمني إن كانت تلك الزهرة التي تسعد عيني هي في الحقيقة من البلاستيك؟ إن النظر إليها متعة، وهي تفرح قلبي، وهذا هو كل ما يهمني».

والشخص الذي وصل حديثًا إلى نيويورك قد يرى أشياء أكثر في كل هذا. ماذا لو كان الناس هنا مثل لفائف القرفة؛ ماذا لو لم يكونوا مخلصين في ابتساماتهم الطيبة وأسئلتهم الصغيرة الودودة؟ ماذا لو كانوا يحاولون خداعي؟ أثناء إحدى تلك الرحلات الطويلة في أحد المصاعد، لو سألني فجأة أحد الراكبين الآخرين كيف حالي، فهل هذا الرجل يريد حقًا أن يعرف؟ وتلك الفتاة في وكالة السفريات، بعد أن تفحصت أوراق حجزي، هل كانت فعلًا مهتمة بتفاصيل خططي أم أنها فقط تشعر أنها لا بد أن تتصرف وكأنها مهتمة؟ هل يسألونني تلك الأسئلة السخيفة عن تركيا فقط لمجرد تبادل الكلام أم لأنهم حقيقة يريدون أن يعرفوا؟ لماذا يظلون يبتسمون لي، لماذا يعتذرون دائمًا؟ لماذا هم شديدو الوسوسة والتدقيق في الأمور الصغيرة؟

بعد ذلك المساء الممطر عندما أكلنا لفائف القرفة الخالية من النكهة، لم يكن لدى أصدقائي صبر على نظرياتي حول افتقاد الطعم. لا بد أنني جئت من بلد تهتم كثيرًا بالصواب والخطأ، الخير والشر، الطعوم اللذيذة وعديمة النكهة. كنت أقرأ أكثر من اللازم في أشياء لا أعرف عنها إلا القليل، ويبدو أنني أتوقع أن المنظمات المجهولة، والشركات غير المعروفة، والتعليقات التليفزيونية، والإعلانات الملصقة في كل مكان وكل شارع أن تتحدث معي بصدق كأحد الجيران أو الأصدقاء. ثم، عندما تذكرنا شخصًا بذاته من أصدقائنا المشتركين، انفجرنا جميعًا في ضحك قاس شرير.

كان حاصلًا على الدكتوراه، وكان خبيرًا في الحقل الذي تخصص فيه، كان يعمل بجدية، يلتهم الكتب. كان يلعق شفتيه مثل القرد ويلتهم جيدًا أحدث الأفكار في العلوم الاجتماعية والنفسية والفلسفية. كنا نعترف، وإن كان بابتسامة، أنه كان أفضل من معظم أولئك الباهتين الأجلاف الذين يقومون بالتدريس في الجامعات المحيطة بمنطقتنا، لكنه لم يستطع أن يجد عملًا. ثم كررنا ما كانت زوجته تقوله لنا بحزن شديد: أجاب كل أولئك الذين قالوا له الآن إنه إن كان يريد عملًا فعليه أن يذهب من باب إلى باب، وأن يصبح معروفًا للجميع، ويرسل رسائل، قائلًا: «أنا لن أذهب إليهم؛ لا بد أن يأتوا هم لي». والآن، يئس معظم أصدقائه الآخرين من محاولة جعله يغير رأيه. هؤلاء الأصدقاء أيضًا يئسوا بسرعة، ولجئوا إلى الصمت احترامًا، وهو ما شكره لهم.

وحينئذ عدنا إلى مسألة حفلة الجامعة. كنا جميعًا نعرف أن اللحظة التي ندخل فيها إلى تلك الغرفة المغمورة بالضوء الباهر سوف يغلبنا مرة أخرى غياب النكهة. عند المدخل، شخص يحاول مساعدتنا في التعامل مع حشد الحاضرين سوف يكتب أسماءنا على بطاقات كبيرة ويعلقها على صدورنا. وسوف تكون الغرفة مغمورة بضوء أصفر مثل البطاطس المقلية. وكان يمكنني رؤية الوجوه الباحثة بجزع للضيوف الآخرين وهم يقفون هناك يقبضون على مشروباتهم. سمحنا لأنفسنا أن يتم تقديمنا مثل المنتجات على رف من رفوف السوبرماركت، ولهذا الهدف نفسه سوف ننهمك في محادثات قصيرة؛ سوف نعلن عن أنفسنا بالإشارة إلى ملامحنا المميزة، حقول اهتمامنا، طريقتنا في الكلام، أفكارنا، روح الفكاهة لدينا، مرونتنا وسهولة تكيفنا، وكذلك التعميمات والمعلومات العميقة حول ثقافتنا. بالضبط مثلما يمكن أن يكون شامبو بالبيض مميزًا عن شامبو بالتفاح، ثم سوف نبدأ في احتلال الأماكن المحددة لكل منا على الرف الاجتماعي لنيويورك.

تجهم صديقاي (اللذان كانا زوجين) وكأنهما يوافقان على ما أقول. ولكن قبل ذلك كنا نضحك حول أن محلات السوبرماركت هنا رائعة ومحيرة، بكل ما فيها من بضائع متنوعة.

عشرات الآلاف من الماركات المختلفة، والألوان، والصناديق، والصور، والأرقام، كلها موضوعة في تلك المحلات الهائلة العطرة بانتظار أن تستمتع العيون بالفرجة عليها.

وبينما تنتقل عيناك على تلك الأسطح الملونة، لا تقضي وقتًا طويلًا لتتساءل إن كانت على وشك أن تخدعك؛ وكأنك قد نسيت الفصل الفلسفي القديم بين المظهر والحقيقة. فتسلم نفسك لجمال تلك الجنة الشرائية وتترك عينيك تستمتعان. وبمرور الوقت، تتعلم أنه لا يهم إن كانت لفائف القرفة لها نفس الرائحة في البيت كما كانت في دكان الخباز.

قالت زوجة صديقي: «أنا الآن في مزاج مناسب، على الأقل سنكون قد خرجنا ورأينا الناس».

وهكذا قررنا أن نذهب.

قد يترك الناس المحلات والحفلات خاوين الوفاض، لكن في نيويورك لا سبب يجعلك تحرم عينيك من الاستمتاع.

لقاء في النفق، أو، مفقود، والأرجح وفاته

اندفعت من خلال الحاجز، وجريت نازلًا السلالم، لكني لم أستطع اللحاق به. كانت الأبواب قد أغلقت. وكانت عربات مترو الأنفاق تسرع ذاهبة. كان ذلك بعد الظهر في وقت يقل فيه تقاطر المترو، فجلست على إحدى الدكك الموجودة على الرصيف انتظارًا للقطار التالي. كان الجو بالخارج شديد الحرارة وباهر الضوء، ومن ثم فقد كنت سعيدًا بالجلوس على هذه الدكة الباردة الخالية. كان هناك شعاع دافئ ومغبر من الضوء ينصب من خلال شبكة رصيف برودواي بالأعلى. كان شعاعًا على شكل مثلث، مثل شعاع من ضوء الشمس في كهف من كهوف ما قبل التاريخ؛ وعندما كان الناس يسيرون خلاله، كانوا يبدون مثل الأشباح. ولفترة استمعت إلى زوجين جلسا بجواري.

كانت المرأة تقول: «ولكنهم لا يزالون صغارًا للغاية».

قال الرجل، الذي كان يؤرجح ساقيه: «فليكن، لقد آن أن نشد عليهم».

قالت المرأة بصوت ناعم: «ولكنهم ما يزالون أطفالًا».

ربما في تلك اللحظة رأيت لأول مرة ذلك الوجه يعبر شعاع الضوء، لكني لم أنتبه إليه. ولكن عندما رأيت تلك الصورة الظلية المتوترة تذرع الرصيف بطوله، عندئذ عرفته. كان أحد

زملائي من أيام المدرسة الثانوية؛ كان قد درس في جامعة إسطنبول لعامين، وانشغل قليلًا بالسياسة، وفجأة اختفى. وفيما بعد اكتشفنا أنه ذهب إلى أمريكا؛ وقيل إن والديه الثريين بدآ يقلقان من أنشطته السياسية فأرسلاه بعيدًا، لكنني كنت أعرف أن والديه لم يكونا بهذا الثراء. ثم سمعت ـ لا أذكر من الذي قال لي هذا ـ إنه مات؛ في حادثة سيارة أو حادثة طائرة أو شيء من هذا القبيل. وبينما كنت أراقبه من طرف عيني، وبدون أن أشعر بالكثير من الإثارة، تذكرت أن أحد معارفي في نيويورك قد أشار إلى أنه يعرف شخصًا آخر من إسطنبول؛ وقد قال لي الاسم، قائلًا إنه يعمل لدى شركة الطاقة. حدث هذا منذ وقت قريب جدًّا. ولسبب ما لم أتذكر أنني قد سمعت قبلًا عن موته. وإن كنت تذكرت، لا أظن أنني كنت أدهش كثيرًا، بل لكنت فكرت ببساطة، كما أفكر الآن، أن إشاعة واحدة من بين تلك الإشاعتين هي الصحيحة.

عندما توجه إلى أحد الأركان ليستند إلى أحد تلك الأعمدة العملاقة التي ترفع الشارع الواسع فوقنا، وقفت وذهبت إليه.

عندما ناديت اسمه، بدت عليه الدهشة.

«نعم؟»

كان قد أرسل شاربًا على الطراز التركي، ولكن في نيويورك بدا هذا الشارب مكسيكيًّا.

سألته بالتركية: «هل تتذكرني؟» لكني تبينت من النظرة الفارغة على وجهه أنه لم يتذكر. فقد ظللت هناك بالخلف، في الحياة التي تركها منذ أربعة عشر عامًا.

عندما أخبرته باسمي، تذكر. وفي لحظة استطاع أن يراني كما كنت منذ أربعة عشر عامًا. ثم تبادلنا المعلومات، كما لو كان على كل منا أن يشرح للآخر كيف وصل كل منا إلى الوقوف هنا تحت الشارع ١١٦ في إحدى محطات مترو أنفاق مانهاتن. كان متزوجًا، ويعمل في الاتصالات ـ وليس في شركة الطاقة؛ كان مهندسًا؛ زوجته أمريكية؛ بيته بعيد عن هنا، في بروكلين، لكنه يمتلكه.

سألني: «هل صحيح ما يقولون، إنك تكتب الروايات؟»

في تلك اللحظة جاء القطار يهدر داخلًا المحطة، بضوضاء كانت ما تزال تصدمني. عندما فتحت الأبواب، كانت هناك لحظة من الصمت، وسألني شيئًا آخر.

«هل انتهيتم حقًّا من جسر البوسفور؟»

وبينما كنا نخطو داخل العربة، ابتسمت، وأجبت سؤاله. داخل العربة كان حارًّا ومزدحمًا: أناس من كل الأجناس، شباب يضعون في أقدامهم أحذية من القماش، جاءوا من برونكس

وهارلم. وقفنا هناك متجاورين كأخوين نمسك بنفس العمود، لكننا بينما كنا نتأرجح هذه الناحية وتلك، نظر كل منا إلى وجه الآخر كالغرباء. عندما كنت أعرفه، لم يكن فيه شيء غريب، إلا أنه لم يكن يأكل الخل ونادرًا ما يقص أظافره. قال لي أشياء قليلة ضاعت في ضوضاء القطار. وكان عندما توقفنا عند الشارع ١٠٩ أن اكتشفت ما سأل عنه.

«هل العربات التي تجرها الجياد تعبر جسر البوسفور أيضًا؟»

قلت أشياء قليلة أخرى، هذه المرة دون أن أبتسم. لم تكن أسئلته هي التي صدمتني، ولكن الاهتمام الذي أبداه لإجاباتي؛ قبل وقت طويل، كانت ضوضاء القطار قد جعلت من المستحيل له أن يسمعني، ولكنه كان ما يزال ينظر لي بوجه مليء بالفهم، وكأنه سمع كل شيء قلته. وعندما توقف القطار في شارع ١٠٣، كان ثمة صمت متوتر. وهنا، في غضب مفاجئ، سأل: «ألا تزالون تتنصتون على المكالمات التليفونية؟» ثم بضحكة وحشية جعلتني أرتعد صرخ قائلًا: «أيها البلهاء الأغبياء!»

بدأ بانفعال يخبرني أشياء قليلة أخرى، والتي لم أستطع سماعها مع زئير القطار. وعندما نظرت إلى يدينا متجاورتين على العمود، لم أكن سعيدًا بأن أرى مدى تشابههما. على رسغه كانت ساعة يظهر عليها الوقت في نيويورك، ولندن، وموسكو، ودبي، وطوكيو، مثل ساعتي تمامًا.

في الشارع السادس والتسعين، كان هناك بعض التدافع والتزاحم. كان هناك قطار سريع على الناحية الأخرى من الرصيف. أخذ رقم تليفوني بسرعة، ثم اختفى في الزحام بين القطارين. غادر القطاران كلاهما المحطة في نفس الوقت، وعندما نظرت إلى نوافذ القطار السريع وهي تمر بنا ببطء، استطعت أن أراه ينظر لي: بفضول، وريبة، وازدراء ومقت.

شعرت بالسعادة لأنه لم يطلبني بالتليفون، وظننت أنه لا بد قد فقد رقمي، لكن بعد شهر، في منتصف الليل، اتصل بي. وأمطرني بأسئلة تثير الضيق: هل أريد أن أحصل على الجنسية الأمريكية؟ لماذا أنا في نيويورك؟ وهل سمعت لماذا ارتكبت المافيا هذه الجريمة الأخيرة؟ وهل أعرف لماذا كانت أسعار أسهم شركات التليفون والكهرباء تنهار في وول ستريت؟ أجبت هذا الفيضان من الأسئلة، واستمع هو بحرص إلى إجاباتي، متهمًا إياي بعدم الاتساق من وقت لآخر، مثل شرطي يحاول أن يضبط أحد المتهمين وهو يكذب.

عندما اتصل بي مرة أخرى بعد عشرة أيام، كان الوقت متأخرًا أكثر من المرة الأولى، وكان ثملًا. وتلا نسخة طويلة ومفصلة من قصة «أناتولي زورلينسكي» (Anatoli Zurlinsky)، أحد عملاء الكيه جي بي تم إرساله إلى أمريكا: بعد أن اكتشف من الصحف أن المبنى في شارع

اثنين وأربعين حيث التقى مع عملاء السي آي إيه، وقد ذهب محدثي ليفتش عن المكان؛ ولكي يفعل ذلك، ذهب إلى محل حلاق ليحلق ذقنه وضبط الجاسوس متلبسًا ببضع أكاذيب صغيرة. عندما حاولت أن أشير إلى عدم الاتساق في قصته، كما فعل معي، أصابه الغضب. وسألني ماذا أفعل في نيويورك، وبنفس تلك الضحكة المتوحشة التي كان يستخدمها للسخرية من جسر البوسفور، أغلق التليفون.

ولم يكن قد مر وقت طويل عندما طلبني مرة أخرى، وأمضى نصف الوقت يتحدث معي، ونصف الوقت يتشاجر مع زوجته، التي كانت تقول له إن الوقت متأخر. تحدث عن شركة الاتصالات التي يعمل فيها، وعن كيف يمكنه أن يستمع إلى أية محادثة في العالم، وكيف أن تليفونه الخاص كان مراقبًا أيضًا. ثم، دون إنذار، سأل عن عدد من الفتيات اللائي كان يعرفهن في الجامعة: من كانت مع من، وكيف يستمر بهم الحال، إن استمر أصلًا؟ أخبرته ببعض القصص القليلة التي لا طعم لها والتي انتهت بالزواج، وبعد أن استمع بحرص، ضحك مرة ثانية بازدراء.

قال: «لا خير يمكن أن يحدث في ذلك المكان... لا شيء!» لا بد أنني أخذت، لأنني قبل أن أستطيع قول أي شيء، أعلن منتصرًا: «هل تسمعني، يا أخي؟ لا شيء جيد يمكن أن يحدث هناك. ولن يحدث أبدًا».

كرر هذه العبارة بنوع من الهذيان أثناء المحادثتين التليفونيتين التاليتين، مؤكدًا على هذه النقطة. تحدث عن الجواسيس، وألاعيب المافيا، والتنصت على التليفونات، وآخر التطورات في الإلكترونيات. ومن وقت لآخر كنت أيضًا أسمع صوت زوجته الضعيف. ذات مرة حاولت أن تأخذ مشروبًا أو سماعة التليفون من يد زوجها. وتخيلت إحدى تلك الشقق الصغيرة في منطقة مرتفعة على الجانب البعيد من بروكلين؛ تظل تدفع أقساطًا لمدة ثلاثين سنة ثم تصبح ملكًا لك. أخبرني أحد أصدقائي أنك عندما تشد سيفون المرحاض، يخرج من الأنابيب عويل هادر يمكن سماعه ليس فقط في شقتك، بل في كل الشقق الثمانية المماثلة التي تشاركك في نفس السمكرة، ويتسبب صوت المياه المندفعة في خروج كل الصراصير متدافعة من أماكن اختبائها. وفيما بعد، أسفت لأنني لم أسأله عن ذلك. إن ما سألني عنه في حوالي الساعة الثالثة صباحًا هو:

«هل أصبح لديكم كورن فليكس في تركيا، أم ليس بعد؟»

قلت: «حاولوا بيعه باعتباره فطائر مفتتة، ولكنهم فشلوا. فقد صب الزبائن لبنًا ساخنًا عليه».

خرجت منه إحدى ضحكاته الخشنة، وزعق قائلًا: «الساعة الآن الحادية عشرة صباحًا في دبي! في دبي، في إسطنبول...».. وبدا سعيدًا وهو يضع السماعة.

فكرت أنه سوف يطلبني مرة أخرى. لكنه لم يفعل، ولسبب ما، شعرت بالقلق. بعد أن مر شهر، عندما خرجت مصادفة لرؤية ذلك القمع المثلث من الضوء يأتي من خلال الشبكة ويسقط على رصيف مترو الأنفاق، قررت أن أبحث عنه؛ من ناحية كنت أريد أن أهزه ليستيقظ، وأزعج سلامه العقلي، ومن ناحية أخرى لأنني كنت فضوليًّا. وجدت اسمه في دليل تليفونات بروكلين. وردت امرأة على التليفون، لكنها لم تكن زوجته. وطلبت مني ألا أطلب ذلك الرقم مرة أخرى، فالشخص الذي كان هذا الرقم له قبل ذلك توفي في حادث طريق.

الخوف من السجائر

ربما كنت غارقًا في أفكاري، أحلم برواياتي؛ لا بد أنني كنت جالسًا في غرفة، أدخن باستمرار، ومن ثم فلم أره؛ قالوا لي ذلك فيما بعد. كان ذلك قبل وفاة العظيم يول براينر مباشرة، ظهرت صورته على شاشة التليفزيون. ذلك الممثل الأصلع، الذي لم يعجبني أبدًا في الواقع، والذي لم تكن أفلامه تعجبني أيضًا، كان راقدًا في وضع مضطرب على سريره بالمستشفى، يتنفس بصعوبة وينظر مباشرة إلى عيون المشاهدين، وقال شيئًا من نوع: «في الوقت الذي تشاهدون فيه هذا، أكون أنا قد مت. إنني على وشك الموت بسبب سرطان الرئة. كل هذا خطئي. الآن أموت موتًا مؤلمًا. ورغم أنني كنت غنيًّا وناجحًا، كان يمكنني أن أعيش حياة أطول، وكان يمكن أن أستمتع بالحياة، لكن هذا لن يحدث، وكل هذا بسبب السجائر. أرجوكم لا تفعلوا مثلما فعلت؛ تخلوا عن التدخين الآن. إن لم تفعلوا فلن تستطيعوا التمتع بالحياة كاملًا، سوف تموتون موتًا لا ضرورة له».

عندما انتهى صديقي من إخباري بهذه الرسالة المسجلة التي أثرت فيه تأثيرًا عميقًا، ابتسمت وقدمت له واحدة من سجائري المارلبورو وأشعلنا سيجارتين. ثم نظر كل منا إلى وجه الآخر، لكننا لم نستطع أن نبتسم. كنت دائمًا قادرًا أن أدخن في تركيا دون أن أفكر في الأمر كثيرًا، ورغم أنني كنت أعرف أن التدخين سوف يسبب لي بعض المتاعب في نيويورك، لم أكن أتوقع كل هذه المتاعب.

لم يكن ما سمعته في التليفزيون والراديو، ولا ما قرأته في المجلات والصحف هو الذي سبب لي كل تلك المتاعب. لقد كنت معتادًا على مثل هذه الحملات، وقد رأيت الكثير من تلك

الصور المرعبة للرئتين المسدودتين بالقار، ونماذج الرئتين المليئتين بالقار حتى تبدوان وكأنهما إسفنجتين صفراوين، والنيكوتين قد سدّ تلك الأوردة إلى درجة تسبب الأزمات القلبية، والرسوم الملونة للقلوب سيئة الحظ التي فشلت لأنها كانت داخل أجساد مدخنين. كنت أنظر ببلاهة إلى أعمدة المجلات التي تهاجم أولئك البلهاء الذين لا يزالون يدخنون والنساء الحوامل اللائي يسممن أطفالهن الذين لم يولدوا بعد بالسجائر، وبينما أحدق في صور المقابر الحجرية تلتف بدخان السجائر، كنت أدخن سيجارتي في امتثال مسالم. لم يعد الوعد بالموت بسبب السيجارة يؤثر بي أكثر مما كان الوعد بالمتعة التي كان يقدمها المعلنون عن سجائر مارلبورو وبان أم التي كنت تراها في العادة على جوانب بناية قديمة، أو صور الكوكاكولا وهاواي التي كنت أراها على شاشة تليفزيوني. هذا الموت ألقيت عليه إضاءة كاملة. لقد رأيت كل الصور، لكنها لم تسجل بعد في عقلي. كانت السجائر تسبب لي مشكلة أخرى في نيويورك: عندما أكون في إحدى تلك الحفلات المليئة بالبيرة والشيبسي والصلصة، ولكن عندما أشعل بدون تفكير سيجارة، أرى الناس يسرعون بالابتعاد عني وكأنني كنت على وشك أن أصيبهم بالإيدز.

لم يكونوا يهربون من السرطان الذي يمكن أن يسببه دخان السيجارة، ولكن من المدخن. ولم أفهم إلا بالتدريج أن سيجارتي بالنسبة لهم كانت تمثل نقصًا في قوة الإرادة، وفي الثقافة، وحياة مضطربة، ولامبالاة، و... (أسوأ كوابيس أمريكا)... الفشل. وفيما بعد، أخبرني أحد معارفي (والذي ادعى أنه تغير من رأسه إلى أخمص قدميه أثناء سنواته الخمس في أمريكا، ولكنه ظل تركيًّا بما يكفي لدرجة أنه لا يقاوم العادات القومية باختراع فئات لا ضرورة لها، واقتراح نظريات تعوزها اللباقة) أن أبناء نيويورك ينقسمون إلى طبقتين: المدخنين وغير المدخنين. وفيما عدا الأوقات التي يخرج فيها من ينتمون إلى الفئة الأولى إلى الشوارع مسلحين بخناجرهم وبنادقهم وعلب سجائرهم لسرقة أولئك الذين ينتمون إلى الطبقة الثانية وهم يسيرون في قلق في الشوارع المظلمة وأحيانًا حتى في عز النهار، من النادر أن ترى الجماعتين منهمكتين في أي صراع طبقي. بل على العكس تمامًا، فالصحف وشركات التليفزيون كانت تعمل بشدة على الجمع بين هاتين الطبقتين عن طريق السجائر ـ والتي كان لها سعر مختلف في كل دكان وكل حي وإعلاناتها. فالممثلون الذين ينفثون دخان السجائر في الإعلانات لا يشبهون مدمني النيكوتين على الإطلاق، بل هم أكثر شبهًا بطبقة الناس الذين يعملون بجدية، ولديهم الكثير من قوة الإرادة والثقافة، ولا يدخنون. وقد تسمع قصصًا ملهمة وسعيدة عن أناس استطاعوا الانتقال من طبقة المدخنين إلى طبقة غير المدخنين.

هذا الشخص من معارفي الذي تغير من رأسه إلى أخمص قدميه أخبرني كيف أنه ذات مرة

التقى بمنظمة تساعد الناس على التخلي عن التدخين. وفي الأيام الأولى عندما يكون انسحاب النيكوتين من المستحيل احتماله تقريبًا، طلب خط المساعدة. جاءه صوت رقيق ومتعاطف على التليفون وقال له كم سيكون سعيدًا بمجرد أن يركل تلك العادة، وكيف أن كل ما يحتاج إليه هو أن يجز على أسنانه أكثر قليلًا، وعندما استمر صديقي هذا في إخباري كيف أن هذا الصوت أخبره أنه ربما يكون هناك معنى، ربما حتى معنى روحيًّا، في العذاب الذي يعانيه، لم يكن يبتسم. أشعلت سيجارة، ليجن جنونه على الفور، ولينقص رأيه في شخصي. وحتى الآن كنت أعرف أن الرجل الأسود الذي يتسول السجائر في شارع ماديسون كان موضع شفقة ليس لأنه ليس معه نقود لشراء السجائر، ولكن لأنه كان يدخن في المقام الأول، هذا الرجل لم يكن لديه قوة الإرادة ولا الثقافة وكان يتوقع القليل من الحياة. وإذا كان رجل في وضعية المدخن، لا بد ألا يكون من المدهش أنه أصبح شحاذًا. كانت الشفقة تكاد ببطء تصبح هي الموضة في نيويورك.

في العصور الوسطى، كانوا يعتقدون أن الله يرسل الوباء على الأرض ليفصل المذنب عن البريء. فإذا استطعت أن تخمن أن جزءًا صغيرًا ممن أصيبوا بالوباء قد يرفضون تلك الفكرة، أيضًا يمكن أن تفهم لماذا يريد المدخنون الأمريكيون بشدة أن يثبتوا أنهم مواطنون صالحون. متى ما تراجعت مجموعة إلى ركن ليتجمعوا حول طفاية سجائر في لقاء أو مكان عمل أو متى اجتمعوا في غرفة تدخين (إذا وجدت واحدة أصلًا)، فإن هؤلاء المدمنين الملعونين سرعان ما يخبرونك أنهم على وشك الإقلاع عن التدخين. والواقع أنهم مواطنون صالحون، لكن لأنهم يشعرون بالأسف من أجل هذه العادة وهذه الصفات التي تلصق بهم من نقص الثقافة وقوة الإرادة والنجاح، فإنهم يفكرون أنهم خاضعون لها مؤقتًا فقط. وهناك قصة في عقولهم سوف تقدم لهم الخلاص والعتق من أرض اللصوص والخطاة؛ بعد أن يحلوا مشكلاتهم مع محبيهم، أو ينهوا أبحاثهم التي لا سبيل إلى إنهائها، أو بعد أن يجدوا عملًا، سوف يتخلون عن هذه العادة الملعونة ويلحقون بمصاف الأمريكيين الذين يعيشون على الطريقة الصحيحة. البعض منهم يصل لدرجة أنه يصبح قلقًا من وقفته المشينة حول طفاية السجائر ويسعى لأن يثبت للآخرين أنه ليس في الواقع مذنبًا بالجريمة التي يرتكبها؛ إنهم يقولون لك إنهم في الواقع لا يدخنون على الإطلاق، إنهم فقط يدخنون «هذه» السيجارة بسبب يوم صعب بشكل خاص، أو أن السيجارة منخفضة جدًّا في نسبة القار والنيكوتين، وهم في الواقع يدخنون ثلاث سجائر فقط في اليوم، وكما رأيت فعلًا، إنهم لا يحملون كبريتًا أو ولاعة.

ولكن هناك دائمًا قليلين بين المذنبين لم يسلموا أنفسهم لحياة الخطيئة تلك، فهم يحتفون بعاداتهم بفخر، على الأقل في بيوتهم. لقد قابلت أناسًا سعداء، مثقفين، منتظمين في حياتهم،

وموسرين من الجيل الأكبر الذين ظلوا يدخنون لفترة أطول من أن يتخلوا عن التدخين والذين استسلموا لفكرة الموت المبكر الذي قد تجلبه لهم السجائر. بعض هؤلاء الناس أنفسهم لم يكونوا على الإطلاق يستسلمون عندما يدخلون في صراع مع النماذج الشبابية العملية الذين يحظرون التدخين في أماكن عملهم؛ فهم يرون ذلك نوعًا من فرض القيود على حريتهم. وأتذكر أنني كنت جالسًا مع كاتب أكبر كثيرًا مني عند النافذة الأمامية لأحد المطاعم، يراقب إعلانات السجائر على قمم التاكسيات الصفراء التي تعبرنا ويتحدث باستفاضة عن مذاق السجائر. وبالمعنى الإيطالي للتعبير، كان هو أيضًا «يدخن كما لو كان تركيًّا». بالطريقة التي يمكن بها أن يناقش أحد الأرستقراطيين الذين بلا عمل أنواع النبيذ النادرة، كانت يتحدث عن الطعوم القوية لسجائر الكاميل الطويلة، والمذاق الناعم الهادئ للكنت القصيرة، وبدا لي أن ما يرحب به بلا خوف كان هو مذاق خطيئتنا؛ كل إشارة إلى السجائر تضع حب الحياة في صراع مع خوف الموت، مما يقودني إلى التساؤل إن كانت أيديولوجية نيويورك السجائرية نوعًا من العقيدة الدينية.

الشارع الثاني والأربعون

التقيا في ركن الشارع الثاني والأربعين، وبدون أن يتوقفا لتبادل الكلام، توجها جنوبًا ليدخلا أول مطعم يمكن أن يجداه. عندما بدأت تمطر، انسحب السود الذين كانوا ينادون على بضائعهم من التليفونات اللاسلكية والراديوهات في الشارع الخامس، وتركوا الشارع. داخل المطعم كانت رائحة البخار وزيت الطبيخ. وكان صف من المناضد المتوازية ممتدًا حتى الركن ومقاصير منجدة بلون أحمر. خلع الرجل معطفه القديم ووضعه بحرص إلى جواره على المقصورة بجوار الحائط. وجلست المرأة، وخلعت معطفها أيضًا. على أحد المقاعد التي بلا مسند عند الكاونتر كان يجلس رجل عجوز ينعس على صفحات الرياضة.

قال الرجل للمرأة: «لا تعلقي حقيبة يدك هناك،إن خطفها أحد سوف يكون خارج الباب قبل أن يتمكن أحد من إيقافه».

تركت المرأة عينيها تتجولان على قائمة الطعام. كانا كلاهما يقتربان من الثلاثين. وبينما بدأ الرجل يبحث بعصبية عن سجائره، حركت المرأة الحقيبة من حيث كانت قد علقتها ووضعتها على المعطف إلى جوارها.

وأخيرًا قالت: «هذا سيئ، إنهم لا يريدون المزيد من الأزرار».

«لماذا؟»

«لم يتمكنوا من بيع الكمية التي صنعتها لهم بعد».

«هل دفعوا لك؟»

«دفعوا لي النصف».

«وماذا عن الأقراط؟»

«لا يريدون أزرارًا، ولا يريدون أقراطًا».

كانت الأزرار في الواقع سوارات. كانت تقوم ببعض التصميمات على خرزات خشبية وأقراط وتبيعها إلى أحد هؤلاء الباعة الشياطين مقابل دولارين للزوج. لم تستطع أن تتذكر لماذا أطلقت على السوارات اسم «أزرار»، لكن ربما كان ذلك لأن تلك السوارات بدت مثل الأزرار.

سألت المرأة: «هل تعتقد أنني ينبغي أن أبحث عن عمل؟»

قال الرجل: «تعلمين أن هذا لن يكون مفيدًا، إن فعلت، لن يكون لديك وقت للرسم».

«لم يشتر أحد أبدًا أية لوحة من لوحاتي».

قال الرجل: «لكنهم سيفعلون. لماذا لا ندعو باريش؟ لقد كان يريد رؤية مرسمك».

كان هو وباريش قد درسا معًا في الجامعة في إسطنبول. والآن جاء صديقه القديم إلى نيويورك من أجل مقابلة في شركة كمبيوتر.

سألت المرأة: «هل تظن أنه يمكن أن يشتري شيئًا؟»

«لقد قال إنه يريد أن يرى مرسمك. لأي سبب آخر يريد رؤية مرسمك؟»

«ربما لأنه فضوليّ».

قال الرجل: «لو رأى شيئًا يعجبه، سوف يشتريه».

جاء النادل لأخذ طلباتهما.

قال الرجل: «اثنان قهوة». ثم التفت إلى المرأة قائلًا: «أنت تريدين قهوة، أليس كذلك؟»

قالت المرأة: «أريد أن آكل شيئًا أيضًا»، لكن النادل كان قد ذهب. ولبعض الوقت ظلا صامتين.

سأل الرجل: «ما هو الفندق الذي ينزل فيه باريش؟»

قالت المرأة: «إنه لا يريد شراء شيء. إنه فقط يريد رؤية المرسم. لا أريد أن أطلبه فقط لأنه قد يشتري شيئًا».

قال الرجل: «إن لم يكن مهتمًا بشراء شيء، فلماذا يريد رؤيته؟ لا أتصور أنه أصبح لديه ذوق نحو التعبيرية الجديدة بينما كان يقوم بأعمال البيزنس في إسطنبول».

قالت المرأة: «إنه مهتم بمعرفة ما الذي أفعله؛ المسألة بهذه البساطة. هو يريد أن يرى نوع المكان الذي أعمل فيه».

«ومع ذلك، لا بد أنه نسي الآن كل ذلك».

«نسي ماذا؟»

«ما قاله، عن رغبته في رؤية لوحاتك».

قالت المرأة: «إنه لم يقل إنه يرغب في رؤية لوحاتي، لقد قال إنه يريد رؤية مرسمي. إنه شخص لطيف. لماذا أحاول إيقاعه في شراء لوحات لا أحد في نيويورك يريد شراءها؟»

قال الرجل: «إن كنت تفكرين أنك تغشين أي شخص يريد أن يشتري لوحاتك، فلن تبيعي لوحة واحدة أبدًا».

«لو كان ذلك ما ينبغي أن أفعله لبيعها، فأنا أفضل ألا أبيعها على الإطلاق».

وكان هناك صمت.

قال الرجل: «هذه هي الطريقة التي يبيع بها الجميع الأشياء. كل شخص يبيع دائمًا إلى أصدقائه أولًا».

قالت المرأة: «إنني لا أعيش هنا في نيويورك لكي أستطيع بيع لوحات لأصدقائي القدامي من تركيا، ليس هذا ما جئت إلى نيويورك من أجله. وعلى أي حال، لا أظن أنه سوف يشتري أي شيء».

سأل الرجل بغيظ: «إذن قولي لي، لماذا جئت إلى نيويورك؟»

جاء النادل بقهوتيهما. لم ترد المرأة بأية إجابة.

سأل الرجل مرة أخرى، بغضب هذه المرة: «إذن قولي لي، لماذا جئت إلى نيويورك؟»

قالت المرأة: «أرجوك، لا تبدأ!»

«أعرف لماذا جئت إلى هنا. إنك لم تأت من أجلي. من الواضح الآن أنك لم تأت إلى هنا لرسم لوحات أيضًا. يبدو أنك قد جئت هنا لرسم تصميمات صغيرة على الخواتم ودورات المياه».

كان يعلم أن ذلك سوف يجرح مشاعرها. كانت المرأة قد أنجزت مئات التصميمات لشركة تنتج علامات لدورات المياه للرجال والسيدات، على شكل مظلات، سجائر، أحذية بكعب عال، صور ظلية للرجال والنساء، قبعات، حقائب، أطفال يتبولون، عندما بدأت تعمل معهم، كانت تضحك على هذه الأشياء، أما الآن فقد كرهتها.

قالت المرأة: «حسنًا، باريش في البلازا».

قال الرجل: «البلازا حيث يقيم الأثرياء».

«ألن تطلبه؟»

قام الرجل، وسار إلى نهاية المطعم، وبعد أن وجد الفندق في دليل التليفون، طلب الرقم. نظرت المرأة إليه لبعض الوقت. كان وجهه شاحبًا، لكنه كان قوي البنية، وسيم الشكل، وفي صحة جيدة. خلفه كانت بوسترات من النوع الذي تراه في مثل تلك الأماكن: اليونان وإيجة، سافروا على طائرات بان أم إلى جنة رودس المشمسة. لم ترد الغرفة ٧١٢، عاد إلى مقعده.

«الرجل الطيب ليس هناك!»

قالت المرأة بحرص: «لم أقل إنه رجل طيب، قلت إنه شخص لطيف».

«إذا كان مجرد شخص لطيف، فلماذا يقيم في البلازا، لماذا يكسب كل هذه النقود؟»

أصرت المرأة بعناد: «إنه شخص لطيف!».

«ليس لدينا نقود لنعيش حتى نهاية الأسبوع، وهو يلتهم المحار والكابوريا في البلازا، وهو شخص لطيف».

قالت المرأة بتشف: «هل تعرف؟ إنك بانتظار لا شيء. أنا لن أعود أبدًا إلى تركيا».

«أعرف....».

«هل تعرف لماذا لن أعود؟ ألا تعرف؟ لأنني لا أستطيع تحمل الرجال الأتراك».

قال الرجل غاضبًا: «وأنت فتاة تركية. أنت فتاة تركية لا تستطيع أن تجد طريقة لكي تبيع لوحاتها. إن كان يمكن حتى تسميتها لوحات».

وران عليهما صمت. وضع شخص ما عملة في صندوق الفونوغراف الآلي في الجانب البعيد، وانسابت في المطعم موسيقى رقيقة وناعمة، ثم لحق بها صوت متعب ومزعج لأحد المغنين. استمعا. عندما سحبت الفتاة يدها المرتعشة من على المنضدة وبدأت بعصبية تبحث في جيوب معطفها وحقيبة يدها، فهم الرجل، كانت تبحث عن منديلها المفقود، لتمسح دموعها.

قال الرجل وهو يقف: «إنني ذاهب». التقط معطفه وخرج.

كانت الأمطار تسقط بقوة أكثر الآن، وكان الشارع أكثر عتمة. كانت رقعة السماء الظاهرة بين أضواء ناطحات السحاب سوداء كالليل. سار إلى الشارع الثاني والأربعين، واستدار يسارًا. الرجال الذين كانوا يبيعون التليفونات اللاسلكية منذ فترة قصيرة ينادون الآن على مظلات، كانوا يعلقونها على أذرعهم وأرجلهم. عندما وصل إلى الشارع السادس، أضاء الشارع. وبينما كان الناس يعبرونهم على الرصيف المبلل، كان السود الواقفون على المداخل وأمام المحلات تتوهج في أيديهم الكشافات الضوئية، يرتلون نفس الكلمات، وكأنما تعلموا جميعًا نفس تلك الأغنية معًا: «الفتيات الشقيات، الفتيات المدهشات، الفتيات الدلوعات، الفتيات الفتيات الفتيات. تعال هنا، تعال ادخل وانظر يا سيدي، تعال واختبر وجرب: إن لدينا مقاصير خاصة، مرايا، مشاهد حية، حلمات حقيقية،فتيات فتيات فتيات؛ تعال ادخل واختبر بنفسك، انظر وشاهد». بعض الرجال الذين لم يقرروا بعد كانوا يقفون بالخارج، ينظرون إلى اللوحات الورقية: أحلام طفل بري، شفاه ندية، نهمة. وبينما كان يعبر قطعة أرض خلاء بالقرب من الشارع السابع، شم رائحة صبار. وعند ركن مظلم، كانت مجموعة من الباكستانيين يرتدون أثوابًا طويلة يبيعون القرآن بالإنجليزية، والمسابح، وزجاجات الزيوت العطرية، وكتيبات دينية. بعد أن حدق ببلاهة في محطة الأتوبيس لفترة طويلة جدًّا، سار في الظلام عابرًا الشارع الحادي والأربعين عائدًا إلى الطريق الخامس. كان المطعم اسمه «مطعم توم». لم تكن المرأة جالسة على المنضدة. سأل النادل:

«هل المرأة التي كانت جالسة هنا غادرت؟»

ردد النادل متسائلًا: «المرأة التي كانت جالسة هنا؟»، ثم قال: «المرأة التي كانت جالسة هنا ذهبت».

الحوار الصحفي في مجلة «باريس ريفيو»



ولد أورهان باموق عام ١٩٥٢ في إسطنبول، حيث لا يزال يعيش. كانت عائلته قد كونت ثروة من العمل في مد خطوط السكك الحديدية أثناء الأيام المبكرة للجمهورية التركية، ودرس باموق في كلية روبرت، حيث كان أطفال النخبة المتميزة يتلقون تعليمًا علمانيًّا على الطراز الغربي. وفي بدايات حياته، ظهر حبه للفنون البصرية، لكن بعد أن التحق بالجامعة لدراسة المعمار، قرر أنه يريد أن يكتب. وهو الآن أكثر الكُتاب شهرة وانتشارًا في تركيا.

نشرت أول رواية له، «جودت بيه وأولاده» (Cevdet Bey and His Sons) عام ١٩٨٢، وتبعها برواية «البيت الصامت» (The Silent House)، ١٩٨٣، ثم «القلعة البيضاء» (The White Castle)، ١٩٨٥، وصدرت الترجمة الإنجليزية لها عام ١٩٩١)، «الكتاب الأسود» (The Black Book)، ١٩٩٠/ ١٩٩٤، و«الحياة الجديدة» (The New Life)، ١٩٩٤/ ١٩٩٧. وفي عام ٢٠٠٣، تلقى باموق جائزة دبلن الأدبية (International IMPAC Dublin Literary Award) عن روايته «اسمي أحمر» (My Mame is Red)، ١٩٩٥/ ٢٠٠١، وهي لغز جريمة قتل تقع في القرن السادس عشر بإسطنبول، وتروى على لسان أصوات متعددة. والرواية تستكشف موضوعات أساسية في أدبه القصصي: تعقيدات الهوية في بلد يتأرجح بين الشرق والغرب، منافسات الأقارب، وجود الازدواجات، قيمة الجمال والأصالة، وقلق التأثير الثقافي. وكانت روايته «الثلج» (Snow)، ٢٠٠٢/ ٢٠٠٤، التي تركز على الراديكالية الدينية والسياسية، هي أول رواية له تواجه التطرف السياسي في تركيا المعاصرة، وأكدت موقفه في الخارج رغم أن الآراء انقسمت بشأنها في وطنه. وأحدث كتب باموق هو: «إسطنبول، الذكريات والمدينة» (Istanbul: Memories and the City)، ٢٠٠٣/ ٢٠٠٥، وهي بورتريه شخصي مزدوج في طفولته وفي شبابه والمكان الذي هو منه.

جرى هذا الحوار مع أورهان باموق في جلستين في لندن وبالمراسلة. الحوار الأول جرى في مايو ٢٠٠٤ متزامنًا مع نشر الترجمة البريطانية لرواية «الثلج». وقد حجز مكان خاص للمقابلة، في الطابق السفلي للفندق، مكان عام به تكييف هواء مزعج، ومضاء بالفلورسنت. وصل باموق، يرتدي جاكيت أسود من القماش القطني المضلع فوق قميص بلون أزرق فاتح وبنطلون قاتم اللون، وعلق قائلًا: «يمكن أن نموت هنا دون أن يجدنا أحد أبدًا». لجأنا إلى ركن فاخر وهادئ في ردهة الفندق، حيث تحدثنا لمدة ثلاث ساعات، لم نتوقف إلا لتناول بعض القهوة وسندويتش دجاج.

في إبريل ٢٠٠٥ عاد باموق إلى لندن بمناسبة نشر كتابه «إسطنبول»، وجلسنا في نفس الركن من ردهة الفندق لنتحدث لمدة ساعتين. في البداية كان يبدو في حالة تكلف شديد، وكان على حق. فقبل شهرين، في لقاء مع الصحيفة السويسرية (Der Tages-Anzeiger)، قال عن تركيا «ثلاثون ألف كردي ومليون أرمني قتلوا في تلك الأراضي ولا أحد غيري يجرؤ على التحدث عن ذلك». هذه الملاحظة أطلقت حملة قاسية ضد باموق في الصحافة القومية التركية. وعلى أي حال، تواصل الحكومة التركية إنكارها لمذابح الإبادة العرقية للأرمن في تركيا والتي حدثت في ١٩١٥، وقد وضعت قوانين تحد بقسوة من مناقشة الصراع الكردي الجاري. وقد امتنع باموق عن مناقشة الجدل للنشر العلني، بأمل أنه سوف يخبو سريعًا. ولكن في أغسطس، كانت نتيجة تعليقات باموق في الصحيفة السويسرية أن وجهت إليه تهمة بموجب الفقرة ٣٠١/ ١ من قانون العقوبات التركي بـ«الإساءة العلنية» إلى سمعة الهوية التركية وهي جريمة تصل عقوبتها إلى ثلاث سنوات في السجن. ورغم التغطية الإعلامية العالمية الغاضبة لهذه القضية، وكذلك الاحتجاج العنيف الذي قدم إلى الحكومة التركية من قبل أعضاء البرلمان الأوروبي ونادي القلم العالمي، فعند ذهاب هذه المجلة إلى المطبعة في أواسط نوفمبر، كان باموق لا يزال بانتظار المحاكمة في ١٦ ديسمبر، ٢٠٠٥.

ـ إنجيل جوريا كوينتانا

المحاورة: ما هو شعورك بالنسبة لإجراء الحوارات الصحفية؟

أورهان باموق: أحيانًا أكون عصبيًّا لأنني أرد بإجابات غبية على أسئلة معينة سخيفة. ويحدث ذلك بالتركية كما في الإنجليزية. إنني أتحدث التركية بطريقة سيئة، وأنطق بعبارات حمقاء. وقد هوجمت في تركيا بسبب محاوراتي أكثر مما هوجمت بسبب كتبي. فكُتّاب المقالات والأعمدة السياسية هناك لا يقرءون الروايات.

المحاورة: لقد أحدثت كتبك بشكل عام رد فعل إيجابي في أوروبا والولايات المتحدة. ما هو رد الفعل النقدي في تركيا؟

باموق: السنوات الطيبة قد انتهت الآن. عندما كنت أنشر كتبي الأولى، كان الجيل السابق من الكتاب يتضاءل، ومن ثم فقد لقيت ترحيبًا لأنني كنت مؤلفًا جديدًا.

المحاورة: من الذي تضعه في ذهنك عندما تقول «الجيل السابق»؟

باموق: المؤلفون الذين شعروا بمسئولية اجتماعية، المؤلفون الذين شعروا أن الأدب يخدم الأخلاقيات والسياسة. لقد كانوا واقعيين بشكل سطحي، ولم يكونوا تجريبيين. ومثل الكتاب في الكثير من البلدان الفقيرة، كانوا يضيعون موهبتهم في محاولة خدمة أمتهم. أنا لم أكن أريد أن أصبح مثلهم، لأنه حتى في شبابي كنت أستمتع بفوكنر، وفرجينيا وولف، وبروست ـ لم أكن أبدًا أتطلع إلى نموذج الواقعية الاجتماعية عند شتاينبك وجوركي. كان الأدب المنتج في الستينيات والسبعينيات قد بدأ يصبح موضة قديمة، ومن ثم فقد تم الترحيب بي ككاتب من الجيل الجديد.

بعد أواسط التسعينيات، عندما بدأت كتبي تبيع بكميات كبيرة لم يكن أحد في تركيا يحلم بها، انتهت سنوات «شهر العسل» مع الصحافة التركية والمثقفين الأتراك. ومنذئذ، كان التلقي النقدي غالبًا رد فعل على الانتشار والمبيعات، وليس على محتوى كتبي. والآن، لسوء الحظ، أصبحت سيئ السمعة بسبب تعليقاتي السياسية والتي تلتقط معظمها من الحوارات الصحفية العالمية، ويتم التلاعب فيها بصفاقة على يد بعض الصحفيين القوميين الأتراك لجعلي أبدو أكثر راديكالية وأحمق سياسيًّا بشكل أكبر مما أنا في الواقع.

المحاورة: إذن هناك رد فعل معادٍ لشهرتك وانتشارك؟

باموق: يزداد اقتناعي بأنه نوع من العقاب على أرقام مبيعاتي وتعليقاتي السياسية. لكني لا أريد أن أستمر في قول ذلك، لأنني أبدو وكأنني في موقف دفاعي. وربما أعطى صورة خاطئة عن الأمر بكامله.

المحاورة: أين تكتب؟

باموق: كنت أفكر دائمًا أن المكان الذي ينام فيه المرء أو المكان الذي يشارك فيه شريك حياته لا بد أن يكون منفصلًا عن المكان الذي يكتب فيه. فالطقوس والتفاصيل المنزلية أحيانًا تقتل الخيال. إنها تقتل روحي الإبداعية. البيت، الروتين اليومي يجعل الاشتياق للعالم الآخر

ـ الذي يحتاجه الخيال ليعمل ـ يخبو، ولهذا فلسنوات كان لي دائمًا مكتب أو مكان صغير خارج البيت أعمل فيه. كانت لي دائمًا شقق مختلفة.

لكني قضيت نصف عام دراسي في الولايات المتحدة بينما كانت زوجتي السابقة تدرس للحصول على الدكتوراه في جامعة كولومبيا. كنا نعيش في شقة للطلبة المتزوجين، ولم يكن لدينا أية مساحة، وهكذا كان عليّ أن أنام وأكتب في نفس المكان. وكل ما يذكرني بالحياة العائلية كان حولي. وقد جعلني ذلك أكتئب. اعتدت في الصباح أن أودع زوجتي كما لو كنت ذاهبًا إلى العمل. وأترك البيت، وأسير عابرًا بضع كتل سكنية، ثم أعود وكأنني شخص يصل إلى المكتب.

ومنذ عشر سنوات وجدت شقة تطل على البوسفور، وعلى منظر المدينة القديمة. وربما كان لها أحد أفضل المناظر في إسطنبول. وكانت على بعد خمس وعشرين دقيقة من مكان إقامتي. وهي مليئة بالكتب، ومكتبي يطل على المنظر. وأنا أقضي كل يوم حوالي عشر ساعات هناك.

المحاورة: عشر ساعات يوميًّا؟

باموق: نعم، أنا عامل مجتهد جدًّا. أستمتع بعملي. يقول الناس إنني طموح، وربما تكون هذه حقيقة أيضًا. لكني أحب ما أعمل. وأستمتع بالجلوس إلى مكتبي كطفل يلعب بالدمى. إنه العمل، جوهريًّا، لكنه ممتع وهو لعب أيضًا.

المحاورة: أورهان، راويك والمسمى باسمك في رواية «الثلج»، يصف نفسه بأنه موظف كتابي يجلس في نفس الوقت كل يوم. هل تتبع نفس هذا النظام الصارم للكتابة؟

باموق: لقد كنت أؤكد على الطبيعة «الكتابية» للروائي باعتبارها مختلفة عن طبيعة الشاعر، الذي يحظى تقليديًّا بهيبة واحترام كبيرين في تركيا. أن يكون المرء شاعرًا هو أمر محترم ومقبول شعبيًّا. وكان معظم السلاطين العثمانيين ورجال الدولة شعراء. لكن ليس بالطريقة التي نفهم بها الشعراء الآن. فقد كان الشعر، لمئات السنين، طريقة لتوطيد مكانة المرء كمثقف. واعتاد معظم هؤلاء الناس جمع قصائدهم في مخطوطات تسمى «الدواوين». والواقع أن شعر البلاط العثماني كان يسمى «شعر الديوان». وقد أنتج نصف رجال الدولة العثمانيين دواوين. كانت طريقة معقدة وتثقيفية لكتابة الأشياء، لها قواعد وطقوس كثيرة. شديدة التقليدية والتكرارية. وبعد أن جاءت الأفكار الغربية إلى تركيا، اجتمع هذا التراث مع الفكرة الحديثة والرومانتيكية عن الشاعر كإنسان يحترق من أجل الحقيقة. وقد أضافت المزيد من الوزن لمكانة الشاعر. ومن ناحية أخرى، الروائي في الأساس شخص يغطي مسافة من خلال صبره، ببطء، مثل النمل. الروائي يؤثر فينا ليس عن طريق رؤيته الخيالية والرومانتيكية، ولكن عن طريق صبره.

المحاورة: هل كتبت شعرًا أبدًا؟

باموق: كثيرًا ما يُوجه لي هذا السؤال. فعلت عندما كنت في الثامنة عشرة، وقد نشرت بعض القصائد في تركيا، ثم توقفت. وتفسيري هو أنني اكتشفت أن الشاعر شخص يتحدث الله من خلاله. لا بد أن يكون الشعر هاجسًا يستولي عليك. وقد جربت يدي في كتابة الشعر، لكني اكتشفت بعد بعض الوقت أن الله لا يتحدث لي. وقد شعرت بالأسف لهذا، ثم حاولت أن أتخيل إن كان الله يتحدث من خلالي، فماذا يمكن أن يقول؟ بدأت أكتب بصبر، وببطء، محاولًا أن أفهم ذلك. وهذه هي الكتابة النثرية، الكتابة القصصية. ومن ثم فقد عملت مثل الكاتب الموظف. بعض الكُتّاب الآخرين يعتبرون هذا التعبير نوعًا من الإهانة. لكني أقبله؛ نعم، أنا أعمل مثل «الكَتَبَة».

المحاورة: هل يمكن أن تقول إن كتابة النثر قد أصبحت أكثر سهولة بالنسبة لك بمرور الوقت؟

باموق: لسوء الحظ، لا. أحيانًا أشعر أن بطلي لا بد أن يدخل غرفة، ولكني لا أزال لا أعرف كيف أجعله يدخل. قد أكون اكتسبت المزيد من الثقة بنفسي، وهو ما يمكن أن يكون غير مفيد أحيانًا، لأنك في هذه الحالة لا تجرب، وإنما تكتب فقط ما يعن لقلمك. لقد ظللت أكتب القصص طوال الثلاثين عامًا الأخيرة، ومن ثم لا بد أن أفكر أنني قد تحسنت قليلًا. ولكني لا أزال أحيانًا أقف عند منطقة ميتة كنت أظن أنني لن أجد مثلها على الإطلاق. بطلي لا يستطيع دخول غرفة، وأنا لا أعرف ماذا أفعل. حتى بعد ثلاثين عامًا.

إن تقسيم كتاب إلى فصول أمر بالغ الأهمية لطريقتي في التفكير. عندما أكتب رواية، لو كنت أعرف خط القصة كاملًا مقدمًا وفي معظم الأوقات أعرف ذلك أقسمها إلى فصول، وأفكر في تفاصيل ما أريد أن يحدث في كل فصل منها. ولا أبدأ بالضرورة بالفصل الأول وأكتب كل الفصول التالية بالترتيب. عندما أصاب بحالة توقف، وهو أمر ليس مرعبًا جدًّا بالنسبة لي، أستمر في أي شيء يسترعي خيالي. قد أكتب من الفصل الأول إلى الخامس، ثم، إن لم أكن مستمتعًا به، أتركه إلى الفصل الخامس عشر وأستمر من هناك.

المحاورة: هل تعني أنك ترسم خريطة كاملة للكتاب مقدمًا؟

باموق: كل شيء. على سبيل المثال، تحتوي رواية اسمي أحمر، على الكثير من الشخصيات، وقد عينت لكل شخصية عددًا من الفصول. وعندما كنت أكتب، أحيانًا كنت أود أن «أكون» إحدى الشخصيات. وهكذا، عندما كنت أنتهي من كتابة أحد فصول شكور، الفصل السابع مثلًا، كنت أقفز إلى الفصل الحادي عشر، الخاص بها مرة أخرى. كنت أحب أن أكون في دور

شكور. فالقفز من شخصية أو من أحد الأبطال إلى شخصية أخرى يمكن أن يكون مثيرًا للاكتئاب.

لكن الفصل الأخير دائمًا أكتبه في النهاية. هذا مؤكد. أحب أن أغيظ نفسي، أسأل نفسي ماذا يمكن أن تكون النهاية. ولا أستطيع كتابة النهاية إلا مرة واحدة. وعندما تقترب الخاتمة، قبل أن أنتهي، أتوقف وأعيد كتابة معظم الفصول المبكرة.

المحاورة: هل يكون لديك أي قارئ أثناء عملك؟

باموق: دائمًا أقرأ عملي إلى الشخصية التي أشاركها حياتي، وأشعر دائمًا بالامتنان إذا قالت لي: أرني أكثر، أو أرني ماذا فعلت اليوم. هذا لا يقدم فقط بعض الضغط الضروري، لكنه يشبه أن تكون لديك أم أو أب يربت على ظهرك ويقول: أحسنت. أحيانًا، قد تقول لي، آسفة، هذا لا يقنعني. وهذا جيد، أحب هذا النوع من الطقوس.

ودائمًا أذكر توماس مان، أحد الشخصيات التي أعتبرها مثلًا أعلى. كان معتادًا على جمع العائلة معًا، أطفاله الستة وزوجته. وكان يقرأ لكل عائلته مجتمعة. أحب هذا. الأب يروي قصة.

المحاورة: عندما كنت صغيرًا كنت تريد أن تصبح مصورًا تشكيليًّا. متى تخليت عن حب التصوير إلى حب الكتابة؟

باموق: عندما كنت في الثانية والعشرين. منذ كنت في السابعة كنت أريد أن أصبح مصورًا تشكيليًّا، وكانت عائلتي قد تقبلت هذا. كلهم ظنوا أنني سوف أكون رسامًا شهيرًا. لكن حدث شيء في رأسي وتبينت أن أحد المسامير لم يكن مربوطًا بإحكام وتوقفت عن الرسم، وسرعان ما بدأت أكتب روايتي الأولى.

المحاورة: أحد المسامير غير مربوط بإحكام؟

باموق: لا أستطيع أن أوضح الأسباب التي من أجلها فعلت ذلك. لقد نشرت أخيرًا كتابًا بعنوان «إسطنبول». نصف هذا الكتاب هو سيرتي الذاتية حتى تلك اللحظة، والنصف الآخر مقال عن إسطنبول، أو بدقة أكبر، رؤية طفل لإسطنبول. إنه يجمع بين التفكير في الصور والمناظر وكيمياء مدينة، وإدراك طفل لتلك المدينة، والسيرة الذاتية لذلك الطفل. العبارة الأخيرة من الكتاب تقول: «قلت: لا أريد أن أصبح فنانًا، سوف أكون كاتبًا». وليس هناك شرح لذلك. رغم أن قراءة الكتاب كله قد تفسر شيئًا.

المحاورة: هل كانت عائلتك سعيدة بهذا القرار؟

باموق: والدتي أصيبت بخيبة الأمل. أما والدي فقد كان بشكل ما أكثر تفهمًا، لأنه في شبابه كان يريد أن يصبح شاعرًا، وترجم فاليري إلى التركية، لكنه تخلى عن الأمر عندما لقي سخرية من دوائر الطبقة العليا التي كان ينتمي إليها.

المحاورة: هل تقبلت عائلتك أن تكون فنانًا ولكن ليس روائيًّا؟

باموق: نعم، لأنهم لم يكونوا يظنون أني سأصبح فنانًا متفرغًا لفن التصوير. إن التقاليد العائلية هي في العمل بالهندسة المدنية. كان جدي مهندسًا مدنيًّا، وقد صنع الكثير من النقود من مد خطوط السكك الحديدية. وأعمامي ووالدي ضيعوا النقود، لكنهم جميعًا ذهبوا إلى مدرسة الهندسة نفسها، في الجامعة التكنولوجية بإسطنبول. كان متوقعًا مني أن أذهب إليها، وقلت وهو كذلك، سوف أذهب إليها. لكن حيث إني كنت الفنان في العائلة، كانت الفكرة أنني ينبغي أن أصبح معماريًّا. وبدا ذلك حلاً مريحًا للجميع. ومن ثم فقد ذهبت إلى تلك الجامعة، ولكن في وسط دراستي المعمارية، تخليت فجأة عن الرسم، وبدأت أكتب الروايات.

المحاورة: هل كانت روايتك الأولى في ذهنك بالفعل عندما قررت أن تترك الرسم؟ هل هذا هو السبب الذي جعلك تفعل ذلك؟

باموق: بقدر ما أتذكر، أردت أن أكون روائيًّا قبل أن أعرف ماذا أكتب. والواقع أنني عندما بدأت أكتب بدايتين أو ثلاث بدايات فاشلة. ولا تزال الدفاتر عندي. لكن بعد حوالي ستة أشهر بدأت مشروع رواية كبيرة نشرت في النهاية تحت عنوان «جودت بيه وأولاده».

المحاورة: تلك لم تترجم إلى الإنجليزية.

باموق: إنها في الأساس قصة بطولة عائلية، مثل «ملحمة فورسايت» (Forsyte Saga)، أو رواية توماس مان «بودنبروكس» (Buddenbrooks)[1]. ولم يمر وقت طويل بعد أن انتهيت منها حتى بدأت آسفًا لكتابة مثل هذا الشيء قديم الطراز، الأقرب إلى روايات القرن التاسع عشر. أسفت لكتابتها لأنني، عندما أصبحت في الخامسة والعشرين أو السادسة والعشرين بدأت أفرض على نفسي فكرة أنني ينبغي أن أصبح كاتبًا عصريًّا. وعندما نشرت الرواية أخيرًا، وأنا في الثلاثين، كانت كتابتي قد أصبحت أكثر تجريبية.

(١) ملحمة فورسايت (Forsyte Saga): ثلاثية من ثلاثة روايات، تأليف جون جالزوورثي (John Galsworthy). (Buddenbrooks) «بودنبروكس»: رواية عن انهيار عائلة، تأليف توماس مان. [المترجمة]

المحاورة: عندما تقول إنك أردت أن تكون أكثر عصرية وأكثر تجريبية، هل كان لديك نموذج في ذهنك؟

باموق: في ذلك الوقت، لم يعد الكُتّاب العظام بالنسبة لي هم تولستوي أو دستويفسكي أو ستاندال أو توماس مان. بل أصبح أبطالي هم فرجينيا وولف وفوكنر. والآن أود أن أضيف بروست ونابوكوف إلى تلك القائمة.

المحاورة: تقول العبارة الافتتاحية لرواية الحياة الجديدة: «قرأت كتابًا ذات يوم وتغيرت حياتي كلها». هل لأي كتاب مثل هذا التأثير عليك؟

باموق: كان كتاب «الصخب والعنف» (The Sound and the Fury)[(١)] بالغ الأهمية بالنسبة لي عندما كنت في الحادية والعشرين أو الثانية والعشرين. اشتريت نسخة من طبعة بنجوين. كان من الصعب فهمه، خاصة مع إنجليزيتي الضعيفة. ولكن كانت هناك ترجمة رائعة للكتاب إلى التركية، فرحت أضع التركية والإنجليزية معًا على المنضدة، واقرأ نصف فقرة من أحدهما ثم أعود إلى الآخر. وقد ترك هذا الكتاب أثرًا كبيرًا عليّ. وكان ما بقي منه في نفسي هو الصوت الذي طورته. وسرعان ما بدأت أكتب باستخدام ضمير المتكلم المفرد. في معظم الوقت أشعر بأني أفضل عندما أجسد شخصًا آخر بدلًا من الكتابة بضمير الغائب.

المحاورة: تقول إن الأمر استغرق سنوات لنشر روايتك الأولى؟

باموق: في العشرينيات من عمري، لم يكن لديّ أية صداقات في عالم الأدب: لم أكن أنتمي إلى أية جماعة أدبية في إسطنبول. والطريقة الوحيدة لجعل كتابي ينشر كانت هي الاشتراك به في مسابقة أدبية للمخطوطات غير المنشورة في تركيا. فعلت ذلك، وكسبت الجائزة، والتي كانت هي نشر الكتاب في دار نشر كبيرة وجيدة. وفي ذلك الوقت كان الاقتصاد التركي في حالة سيئة. وقد قالوا نعم، سوف نتعاقد معك، لكن الرواية تأخر نشرها.

المحاورة: هل كان نشر روايتك الثانية أكثر سهولة، أكثر سرعة؟

باموق: كان كتابي الثاني كتابًا سياسيًّا، وليس إعلانيًّا. لقد كنت بالفعل أكتبه بينما كنت أنتظر ظهور الكتاب الأول. وكنت قد قضيت في هذا الكتاب مدة عامين ونصف تقريبًا. وفجأة، في ليلة، كان هناك انقلاب عسكري. كان ذلك في عام ١٩٨٠. في اليوم التالي، قال لي الناشر المنتظر لكتابي الأول، جودت بيه، إنه لن ينشره، رغم أن بيننا عقد. وتحققت من أنه

---

(١) من أهم الروايات في القرن العشرين، تأليف وليام فوكنر، ويعتمد فيها على ما سُمي بتيار الوعي. [المترجمة]

حتى لو أنهيت كتابي الثاني السياسي في ذلك اليوم، فلن أستطيع نشره لخمس أو ست سنوات لأن العسكريين لن يسمحوا بذلك. ومن ثم فكرت كالآتي: في سن الثانية والعشرين قلت إنني سوف أصبح روائيًّا، وظللت أكتب لسبع سنوات بأمل أن ينشر شيء في تركيا... ثم لا شيء. والآن قاربت الثلاثين، وليس ثمة إمكانية لنشر أي شيء. وما زال لدى مائتان وخمسون صفحة من تلك الرواية السياسية غير المكتملة في أحد أدراج مكتبي.

وفور الانقلاب العسكري، لأنني لم أكن أريد أن أشعر بالاكتئاب، بدأت كتابًا ثالثًا الكتاب الذي أشرت إليه «البيت الصامت». هذا هو ما كنت أعمل عليه في ١٩٨٢ عندما نشر الكتاب الأول أخيرًا. وقد استقبل جودت استقبالًا جيدًا، وكان هذا يعني أنني يمكن أن أنشر الكتاب الذي كنت أكتبه في ذلك الوقت. ومن ثم فإن الكتاب الثالث الذي كتبته هو الذي نشر ككتابي الثاني.

المحاورة: ما الذي جعل روايتك غير قابلة للنشر تحت النظام العسكري؟

باموق: كانت شخصيات الرواية الشباب الماركسي من أبناء الطبقة العليا. كان آباؤهم وأمهاتهم يذهبون إلى المنتجعات الصيفية، ولديهم بيوت فاخرة مترفة ويستمتعون بأنهم ماركسيون. وقد يتشاجرون ويغار كل منهم من الآخر ويتآمرون للتخلص من رئيس الوزراء.

المحاورة: دوائر ثورية خادعة المظهر؟

باموق: كان شباب الطبقة العليا على عادات الأغنياء، يتظاهرون بأنهم راديكاليون متطرفون. لكنني لم أكن أحاول أن أقول حكمًا أخلاقيًّا في ذلك. على العكس، كنت أحاول أن أجعل شبابي رومانتيكيًّا، بشكل ما. كانت فكرة إلقاء قنبلة على رئيس الوزراء تكفي لحظر الكتاب.

وهكذا لم أكمل هذه الرواية. والإنسان يتغير وهو يكتب الكتب. ولا يمكن لك انتحال نفس الشخصية مرة أخرى. لا يمكنك الاستمرار كما كنت من قبل. كل كتاب يكتبه الكاتب يمثل مرحلة في تطوره. ويمكن النظر إلى روايات المرء كأحجار زاوية في تطوره الروحي. ومن ثم لا يمكنك العودة إلى الوراء. بمجرد أن تموت حالة المرونة في كتابة قصة ما، لا يمكنك إحياؤها مرة أخرى.

المحاورة: عندما تكون في حالة تجريب مع أفكار، كيف تختار شكل رواياتك؟ هل تبدأ بصورة، بعبارة أولى؟

باموق: ليست هناك صيغة ثابتة. لكنني أهتم بألا أكتب روايتين في نفس الحالة. وأحاول

أن أغير كل شيء. ولهذا فإن كثيرين من قرائي يقولون لي أحببت هذه الرواية من رواياتك، من المؤسف أنك لم تكتب روايات أخرى مثلها، أو لم أستمتع بأية رواية من رواياتك حتى كتبت هذه الرواية لقد سمعت ذلك خاصة بالنسبة لرواية: «الكتاب الأسود»، والواقع أنني أكره سماع ذلك. إن التجريب في الشكل والأسلوب واللغة والحالة الشعورية والشخصيات مسألة ممتعة، ونوع من التحدي، وكذلك التفكير في كل كتاب بشكل مختلف وعلى حدة.

إن موضوع كتاب ما قد يأتي إليَّ من مصادر مختلفة. في رواية «اسمي أحمر»، كنت أريد أن أكتب طموحي لأن أصبح رسامًا. فبدأت بداية خادعة؛ بدأت أكتب كتابًا تصويريًّا يركز على رسام واحد. ثم حولت الرسام إلى عدد من الرسامين يعملون معًا في أحد الأتيليهات. تغيرت وجهة النظر، فالآن هناك رسامون آخرون يتحدثون. في البداية كنت أفكر في الكتابة حول فنان معاصر، ثم فكرت أن هذا الفنان التركي قد يكون مشتقًا بكثافة، شديد التأثر بالغرب، ومن ثم عدت في الزمن لأكتب حول رسامي المنمنمات. كانت هذه هي الطريقة التي وجدت بها موضوعي.

بعض الموضوعات أيضًا تفرض إبداعات معينة في الشكل، أو إستراتيجيات حكائية. أحيانًا على سبيل المثال تكون قدرأيت شيئًا لتوك، أو قرأت شيئًا، أو شاهدت فيلمًا، أو قرأت مقالًا صحفيًّا، ثم تفكر، سوف أجعل حبة بطاطس تتكلم، أو كلبًا، أو شجرة. وما إن تجد الفكرة تبدأ في التفكير حول التماثل والتواصل في الرواية. وتشعر، رائع، لا أحد فعل ذلك من قبل.

وأخيرًا، أفكر في بعض الأشياء لسنوات. ربما تكون لديَّ أفكار، ثم أقولها لأحد أصدقائي المقربين. وأحتفظ بكميات من الدفاتر من أجل روايات ممكنة قد أكتبها. أحيانًا لا أكتبها، ولكن إذا فتحت أحد هذه الدفاتر وبدأت أكتب ملاحظات عنه، فمن المحتمل أنني سوف أكتب هذه الرواية. وهكذا عندما أنتهي من إحدى الروايات، قد يكون قلبي مركزًا على أحد تلك المشروعات، وبعد مرور شهرين من إنهاء رواية، أبدأ في كتابة الأخرى.

المحاورة: كثير من الروائيين لا يناقشون أبدًا عملًا أثناء كتابته. هل أنت أيضًا تحتفظ بذلك سرًّا؟

باموق: أنا لا أناقش القصة أبدًا. في المناسبات الرسمية، عندما يسأل الناس ما الذي أكتبه، لديّ عبارة واحدة كإجابة: رواية تحدث في تركيا المعاصرة. وأنا أنفتح فقط لأشخاص قلائل، وفقط عندما أعرف أنهم لن يتسببوا لي في أذى. ما أفعله هو الكلام حول آليات التحايل إنني سوف أجعل سحابة تتكلم، على سبيل المثال. أحب أن أرى رد فعل بعض الناس على ذلك.

إنه أمر طفولي. وقد فعلت هذا كثيرًا وأنا أكتب إسطنبول. عقلي يشبه عقل طفل صغير لعوب، يحاول أن يظهر لوالده كم هو ذكي.

المحاورة: تعبير «آليات التحايل» له مضامين سلبية.

باموق: إنك تبدئين بآلية للتحايل، ولكن لو اعتقدت في أدبيتها وجديتها الأخلاقية، ففي النهاية تتحول إلى إبداع أدبي جاد. وتصبح مقولة أدبية.

المحاورة: كثيرًا ما يعتبر النقاد رواياتك ما بعد حداثية. ويبدو لي، رغم ذلك، أنك تستمد ألاعيبك السردية أساسًا من مصادر تقليدية. إنك تستعير، على سبيل المثال، من ألف ليلة وليلة وغيرها من النصوص الكلاسيكية في التراث الشرقي.

باموق: بدأ ذلك مع «الكتاب الأسود»، رغم أنني قرأت بورخس وكالفينو قبل ذلك. ذهبت مع زوجتي إلى الولايات المتحدة في ١٩٨٥، وهناك واجهت لأول مرة الثقافة الأمريكية بكل ثقلها وثرائها الهائل. وكتركي قادم من الشرق الأوسط، محاولًا ترسيخ نفسي كمؤلف، شعرت بالخوف. ومن ثم فقد ارتددت، عدت إلى «جذوري». وتحققت من أن جيلي اضطر إلى اختراع أدب قومي حديث.

لقد تحررت على يد بورخس وكالفينو. كانت المضامين الموجودة في الأدب الإسلامي التقليدي شديدة الرجعية، سياسية جدًّا، ويستخدمها المحافظون بطريقة شديدة الرجعية والحمق، حتى إنني ظننت أني لا يمكن أن أفعل شيئًا بهذه المادة. لكن ما إن وجدت نفسي في الولايات المتحدة، حتى أدركت أني أستطيع العودة إلى تلك المادة مع إطار عقلي ينتمي إلى كالفينو أو بورخيس. وكان لا بد أن أبدأ بعمل تفرقة قوية بين المضامين الأدبية والدينية للأدب الإسلامي، حتى أستطيع أن أضع يدي على ما فيه من ثراء الألعاب اللغوية، والآليات التحايلية، والأمثلة الرمزية ذات المغزى الأخلاقي. كانت لتركيا تقاليد معقدة التركيب للأدب البلاغي الرفيع. لكن الكتاب الملتزمين اجتماعيًّا أفرغوا أدبنا من محتواه الإبداعي.

هناك الكثير من القصص الرمزية التي تتكرر في التقاليد المختلفة للحكي الشفاهي في الصين، والهند، وفارس. قررت أن أستخدمها وأن أضعها في إسطنبول المعاصرة. إنها تجربة وضع كل شيء معًا، مثل الكولاج في أعمال دادية، و«الكتاب الأسود» من هذه النوعية. أحيانًا كل تلك المصادر تنصهر معًا، وأحيانًا تظهر أشياء جديدة. ومن ثم فقد وضعت كل هذه القصص التي أعيدت كتابتها في إسطنبول، وأضفت حبكة بوليسية، فجاءت رواية «الكتاب الأسود». لكن في منبعها هناك القوة الكاملة للثقافة الأمريكية ورغبتي لأن أكون كاتبًا تجريبيًّا

جادًّا. لم أستطع أن أكتب نوعًا من التعليق الاجتماعي حول مشاكل تركيا لقد أخافتني. ومن ثم كان لا بد أن أجرب شيئًا آخر.

المحاورة: هل حدث في أي وقت أن أثار اهتمامك كتابة التعليق الاجتماعي من خلال الأدب؟

باموق: لا، كان ذلك رد فعل على كتابات الجيل الأقدم من الروائيين، خاصة في الثمانينيات. وأنا أقول ذلك مع الاحترام الواجب، لكن موضوعاتهم كانت ضيقة جدًّا ومحدودة للغاية.

المحاورة: دعنا نعود إلى ما قبل «الكتاب الأسود». ما الذي ألهمك لكتابة «القلعة البيضاء»؟ إنها أول كتاب توظف فيه تيمة تتكرر في بقية رواياتك، انتحال الشخصية. لماذا تظن أن هذه الفكرة لأن تصبح شخصًا آخر تظهر كثيرًا في أعمالك القصصية؟

باموق: إنه شيء شخصي جدًّا. إن لديَّ أخًا شديد التنافسية، وهو أكبر مني بثمانية عشر شهرًا فقط. وبشكل ما، كان هو أبي الفرويدي، إن جاز التعبير. وهو الذي أصبح الأنا الثانية لي، تجسيد السلطة. ومن ناحية أخرى، كنا أيضًا نتمتع برفقة أخوية وتنافسية. علاقة شديدة التعقيد. وقد كتبت عن ذلك بكثافة في إسطنبول. كنت صبيًّا تركيًّا نموذجيًّا، ألعب كرة القدم وأتحمس لكل أنواع الألعاب والمنافسات. وهو كان ناجحًا جدًّا في المدرسة، كان أفضل مني. كنت أشعر بالغيرة منه، وكان هو يغار مني أيضًا. كان هو الشخص العاقل والمسئول، الشخص الذي يخاطبه كبار العائلة. بينما أنا كنت أنتبه للألعاب، كان هو ينتبه للقواعد. كنا نتنافس طول الوقت. وكنت أحلم بأن أكون هو، هذا النوع من التفكير الطفولي. وقد وضع ذلك نموذجًا. الحسد، الغيرة تلك موضوعات مثيرة للمشاعر بالنسبة لي. ودائمًا أشعر بالقلق حول كم أن قوة أخي أو نجاحه ربما تركا تأثيرهما على نفسي. هذا جزء أساسي في روحي. وأنا أعي ذلك، ومن ثم فأنا أضع مسافة بيني وبين تلك المشاعر. وأعرف أنها مشاعر سيئة، ومن ثم فلدي تصميم شخص متحضر لمحاربتها. وأنا لا أقول إنني ضحية الغيرة. لكن تلك هي مجموعة النقاط العصبية التي أحاول التعامل معها طول الوقت. وبالطبع، في النهاية، تصبح هي موضوع كل قصصي. في «القلعة البيضاء»، على سبيل المثال، العلاقة التي تميل لأن تكون نوعًا من السادية ـ المازوكية بين الشخصيتين الرئيسيتين مؤسسة على علاقتي بأخي.

ومن ناحية أخرى، فإن موضوع انتحال الشخصية هذا ينعكس في الهشاشة التي تشعر بها تركيا في مواجهة بالثقافة الغربية. بعد كتابة «القلعة البيضاء»، تحققت من أن هذه الغيرة، القلق من أن تتأثر بشخص آخر، تشبه وضع تركيا عندما تنظر إلى الغرب. هو التطلع لأن تصبح تغريبيًّا ثم تتهم بأنك لست أصيلًا بما يكفي. محاولة القبض على روح أوروبا ثم الشعور

بالذنب من الانسياق للمحاكاة. إن هذه الحالة بكل تغيراتها صعودًا وهبوطًا تذكرني بالعلاقة بين الإخوة المتنافسين.

المحاورة: هل تعتقد أن المواجهة المستمرة بين النبضين الشرقي والغربي لتركيا سوف تنتهي بحل سلمي؟

باموق: إنني متفائل. لا ينبغي أن تقلق تركيا لأن لديها روحين، ولأنها تنتمي إلى ثقافتين مختلفتين. إن الشيزوفرينيا تجعلك ذكيًّا. قد تفقد علاقتك بالواقع ـ أنا كاتب للخيال القصصي، ومن ثم فلا أظن أن هذا شيء سيئ جدًّا ـ لكنك ينبغي ألا تقلق من إصابتك بالشيزوفرينيا. لو قلقت كثيرًا من أن جانبًا منك قد يقتل الآخر، فسوف تبقى لك روح واحدة. وهذا أسوأ من أن تكون مصابًا بالمرض. هذه نظريتي. وأحاول أن أروج لها في السياسة التركية، وبين السياسيين الأتراك الذين يطلبون أن تكون للبلاد روح واحدة منسجمة وينبغي أن تكون منتمية إما إلى الشرق أو إلى الغرب أو أن تكون وحيدة القومية. أنا أنتقد تلك النظرة الأحادية.

المحاورة: وما تأثير ذلك في تركيا؟

باموق: كلما ازداد ترسيخ فكرة تركيا ديمقراطية ليبرالية، كلما يصبح تفكيري أكثر قبولًا. يمكن لتركيا أن تلحق بالاتحاد الأوروبي بهذه الرؤية وحدها. إنها طريقة لمحاربة القوميين، محاربة خطاب «نحن» ضد «هم».

المحاورة: ولكن في إسطنبول، بالطريقة الرومانتيكية التي ترسم بها المدينة، يبدو أنك تنعى فقدان الإمبراطورية العثمانية.

باموق: أنا لا أنعي الإمبراطورية العثمانية. إنني تغريبي النزعة. وأنا سعيد بحدوث عملية التغريب. لكنني فقط أنتقد الطريقة المحدودة التي تدرك بها الطبقة الحاكمة سواء البيروقراطية أو الأغنياء الجدد مفهوم التغريب. إنهم يفتقدون الثقة الضرورية لخلق ثقافة قومية غنية برموزها وشعائرها الخاصة. وهم لا يطمحون لخلق ثقافة إسطنبولية يمكن أن تكون دمجًا عضويًّا بين الشرق والغرب؛ إنهم فقط يضعون الأشياء الغربية والشرقية معًا. وكان هناك، بالطبع، ثقافة عثمانية محلية قوية، لكن هذه الثقافة كانت تخبو شيئًا فشيئًا. كان ما ينبغي فعله، ولم تكن لديهم القدرة على فعله بما يكفي، هو ابتداع ثقافة محلية قوية، يمكن أن تكون توليفة موحدة وليست تقليدًا تضم الماضي الشرقي والحاضر الغربي. إنني أحاول فعل نفس الشيء في كتبي. ربما سوف تفعل ذلك الأجيال الجديدة، ودخول الاتحاد الأوروبي لن يدمر الهوية التركية، بل سيجعلها تزدهر وتعطينا المزيد من الحرية والثقة بالنفس لاختراع ثقافة تركية جديدة. ليس الحل هو

محاكاة الغرب حرفيًا، ولا الحل هو محاكاة الثقافة العثمانية القديمة الميتة بروح خانعة. لا بد أن تفعل شيئًا بكل ذلك ولا ينبغي أن يقلقك الانتماء إلى إحداهما أكثر من الأخرى.

المحاورة: ولكن، في إسطنبول، يبدو أنك تحاول التطابق مع النظرة الأجنبية الغربية وليس مع مدينتك نفسها.

باموق: ولكنني أيضًا أشرح لماذا المثقف التركي المتغرب يمكن أن يتطابق مع النظرة الغربية ـ إن صناعة إسطنبول هي عملية تطابق مع الغرب ـ هناك دائمًا هذه الروح المنقسمة، ويمكن بسهولة أن تتطابق مع الغضب الشرقي أيضًا. كل شخص أحيانًا يشعر بأنه غربي وأحيانًا يشعر بأنه شرقي والواقع أنه توليفة دائمة من الاثنين. أنا أحب فكرة إدوارد سعيد حول الاستشراق، ولكن حيث إن تركيا لم تكن أبدًا مستعمرة، فإن التفكير الرومانتيكي في تركيا لم يكن أبدًا مشكلة بالنسبة للأتراك. الرجل الغربي لم يذل التركي بنفس الطريقة التي أذل بها العربي أو الهندي. إسطنبول تم غزوها فقط لمدة سنتين وغادرت مراكب العدو كما جاءت، ومن ثم فإن هذا لم يترك جرحًا عميقًا في روح الأمة. لكن ما ترك جرحًا عميقًا هو فقدان الإمبراطورية العثمانية، ومن ثم فليس لديَّ هذا القلق، ذلك الشعور بأن الغربيين ينظرون لي من علٍ. رغم أنه بعد تأسيس الجمهورية، كان هناك نوع من التخويف لأن الأتراك أرادوا التغريب، لكنهم لم يستطيعوا المضي فيه بالدرجة الكافية، وهو ما ترك شعورًا بالدونية الثقافية الذي ينبغي أن نحاول معالجته، وهو ما أفعله من حين لآخر.

ومن ناحية أخرى، الجراح ليست شديدة العمق كما في الأمم الأخرى التي عانت من الاحتلال لمائتي عام. لم يعان الأتراك من قمع الدول الغربية. القمع الذي عاناه الأتراك كان قمعًا داخليًا؛ نحن محونا تاريخنا الخاص لأنه كان عمليًا. في هذا القمع هناك شعور بالهشاشة. ولكن هذا التغريب الذي فرضناه على أنفسنا أيضًا جلب علينا عزلة. الهنود رأوا قامعيهم وجهًا لوجه. أما الأتراك فقد عزلوا بشكل غريب عن العالم الغربي الذي أرادوا محاكاته. في سنوات ١٩٥٠ وحتى في سنوات ١٩٦٠، عندما كان أجنبي يأتي ليقيم في هيلتون إسطنبول، كانت كل الصحف تذكر ذلك.

المحاورة: هل تعتقد أن هناك معايير أدبية أو لا بد من وجود معايير أدبية؟ لقد سمعنا عن المعايير الغربية، ولكن ماذا عن المعايير غير الغربية؟

باموق: نعم، هناك معايير أدبية أخرى. ولا بد من استكشافها، وتطويرها، ومشاركتها، وانتقادها، ثم قبولها. أما الآن فإن ما يسمى بالمعايير الشرقية هي أطلال. النصوص العظيمة

كلها موجودة حولنا، ولكن ليست هناك إرادة تجمعها معًا. من الكلاسيكيات الفارسية، وحتى كل النصوص الهندية والصينية واليابانية، تلك الأشياء لا بد من تقييمها نقديًا. أما كما هي الآن، فإن المعايير الأدبية في أيدي الباحثين الغربيين. وهذا هو مركز التوزيع والنشر والاتصال.

المحاورة: الرواية قالب ثقافي غربي جدًا. هل لها أي مكان في التقاليد الشرقية؟

باموق: الرواية الحديثة، التي انفصلت عن الشكل الملحمي، هي في الجوهر غير شرقية. لأن الروائي شخص لا ينتمي إلى جماعة، ولا يشارك في الغرائز الأساسية للجماعة، والذي يفكر ويحكم على الأشياء بثقافة مختلفة عن الثقافة التي يعيش فيها. وبمجرد أن يكون وعيه مختلفًا عن وعي الجماعة التي ينتمي إليها، فهو إذن شخص خارجي، شخص وحيد منعزل. ويأتي ثراء نصوصه من تلك الرؤية المختلسة لشخص من الخارج.

وبمجرد أن تعتاد النظر إلى العالم هكذا، وتكتب عنه بمثل هذه الطريقة، تكون لديك الرغبة في الانفصال عن الجماعة. هذا هو النموذج الذي كنت أفكر فيه وأنا أكتب «الثلج».

المحاورة: الثلج هو أكثر كتبك المنشورة حتى الآن ميلًا للسياسة. كيف داخلتك فكرته؟

باموق: عندما بدأت أشتهر في تركيا في أواسط سنوات ١٩٩٠، في وقت كانت فيه الحرب ضد العصابات الكردية قوية، أراد المؤلفون اليساريون القدامى والليبراليون المحدثون أن أساعدهم، أن أوقع التماسات وبدءوا يطلبون مني أن أقوم بأشياء سياسية لا علاقة لها بكتبي.

وسرعان ما قامت المؤسسة الحاكمة برد الضربة بحملة من الاغتيالات الشخصية. بدأوا يطلقون عليّ أسماء. وكنت في حالة غضب شديد. وبعد قليل تعجبت، ماذا لو كتبت رواية سياسية أستكشف فيها أزماتي الروحية الخاصة تأتي من عائلة من الشريحة العليا من الطبقة الوسطى وتشعر بالمسئولية عن أولئك الذين ليس لهم من يمثلهم سياسيًّا؟ كنت أومن بفن الرواية. إنه لمن الغريب كيف يجعل ذلك منك شخصًا خارجيًّا. قلت لنفسي حينها، سوف أكتب رواية سياسية. وبدأت كتابتها بمجرد أن انتهيت من «اسمي أحمر».

المحاورة: لماذا وضعت أحداثها في مدينة كارس الصغيرة؟

باموق: هذه المدينة لها سمعة سيئة بكونها أكثر مدن تركيا بردًا، ومن أفقرها. وفي أوائل الثمانينيات، كانت الصفحة الأولى كاملة من إحدى الصحف الكبرى حول فقر مدينة كارس. وقد أجرى شخص حسبة بأنك يمكنك أن تشتري المدينة بكاملها مقابل مليون دولار تقريبًا. كان المناخ السياسي صعبًا عندما أردت أن أذهب إلى هناك. كانت المناطق الخارجية للمدينة أغلب

سكانها من الأكراد، لكن المركز كانت تسكنه توليفة من الأكراد، وأناس من أذربيجان، والأتراك وكل الأنواع الأخرى. وكان هناك روس وألمان كذلك. وهناك الفروق الدينية أيضًا، شيعة وسنة. كانت الحرب التي تشنها الحكومة التركية ضد رجال العصابات الأكراد شديدة العنف لدرجة أنه كان من المستحيل الذهاب كسائح. كنت أعرف أنني لا أستطيع أن أذهب ببساطة إلى هناك كروائي، ومن ثم فقد سألت أحد محرري الصحف والذي كنت على علاقة به ليزودني بإذن صحفي لزيارة المنطقة. كان شخصية ذات نفوذ، وطلب بنفسه العمدة ورئيس الشرطة ليعرفهما أنني قادم.

وبمجرد وصولي زرت العمدة وصافحت رئيس الشرطة لكي لا يقبضا عليّ في الشوارع. والواقع أن بعض رجال الشرطة الذين لم يكونوا يعرفون أنني هناك، ألقوا القبض عليّ بالفعل وحملوني حملًا، ربما بنية تعذيبي. وسرعان ما أعطيتهم أسماء، إنني أعرف العمدة، أعرف رئيس الشرطة ... كنت شخصية مثيرة للريبة. لأنه رغم إن تركيا بلد حر من الناحية النظرية، فقد كان من المعتاد أن يعتبر أي أجنبي مشبوهًا حتى ١٩٩٩ تقريبًا. وآمل أن تكون الأمور أسهل كثيرًا اليوم.

وقد بنيت معظم الناس والأماكن المذكورين في الكتاب على أمثلة حقيقية. وعلى سبيل المثال، الصحيفة المحلية التي تبيع ٢٥٢ نسخة حقيقية. لقد ذهبت إلى كارس ومعي كاميرا ومسجل فيديو. وكنت أصور كل شيء ثم أعود إلى إسطنبول وأفرج أصدقائي عليه. كل شخص ظن أن بي بعض الجنون. وكانت هناك أشياء أخرى حدثت بالفعل. مثل المحادثة التي وصفتها مع محرر الصحيفة الصغيرة الذي يخبر «كا» بما فعل في اليوم السابق، ويسأله كا كيف عرف، وهو يكشف أنه كان يستمع إلى أحد أجهزة الووكي توكي الخاصة بالشرطة، وأن الشرطة كانوا يتابعون كا طوال الوقت. هذا حدث بالفعل. وكانوا يتابعونني أيضًا.

وقدمني مقدم البرامج المحلي في التليفزيون، وقال، إن كاتبنا الكبير يكتب مقالًا للجريدة القومية وهو أمر هام للغاية. كانت الانتخابات البلدية على وشك أن تقام، ومن ثم فتح أهالي كارس أبوابهم لي. كانوا كلهم يريدون أن يقولوا شيئًا للجريدة القومية، أن يجعلوا الحكومة تعرف كم هم فقراء. ولم يكونوا يعرفون أنني سوف أضعهم في رواية. ظنوا أنني سوف أضعهم في مقال. ولا بد أن أعترف أن هذا كان أمرًا بالغ السخرية والقسوة مني. رغم أنني كنت بالفعل أفكر في كتابة مقال عنها أيضًا.

مرت أربع سنوات. عدت وذهبت خلالها مرات عديدة. كان هناك مقهى صغير كنت أحيانًا أجلس فيه لأكتب وأسجل الملاحظات. وكنت قد دعوت صديقًا لي (مصور فوتوغرافي)، ليأتي معي لأن كارس مكان جميل عندما يسقط الثلج، وسمع صديقي بطريق الصدفة في المقهى

الصغير بعض الناس يتحدثون سويًّا بينما أنا أكتب بعض الملاحظات، كانوا يقولون: أي نوع من المقال يكتبه؟ لقد مضت ثلاث سنوات، وقتًا كافيًا لكتابة رواية. لقد كشفوني.

المحاورة: ماذا كان رد الفعل على الكتاب؟

باموق: في تركيا، شعر كل من المحافظين أو أعضاء الإسلام السياسي والعلمانيين بالانزعاج. ولكن ليس إلى درجة حظر الكتاب أو إيذائي. لكنهم انزعجوا وكتبوا عن ذلك في الصحف القومية اليومية. انزعج العلمانيون لأنني كتبت أن تكلفة أن يكون المرء راديكاليًّا علمانيا في تركيا هو أن تنسى أنك ينبغي أيضًا أن تكون ديمقراطيًّا. وتأتي قوة العلمانيين في تركيا من الجيش. وهذا يدمر ديمقراطية تركيا وثقافة التسامح. فبمجرد أن يكون للجيش كل هذا التورط في الثقافة السياسية يفقد الناس الثقة بأنفسهم ويعتمدون على الجيش في حل كل مشكلاتهم. والناس يقولون عادة إن البلد والاقتصاد في حالة ارتباك وفوضى، فلندعُ الجيش ليزيل الفوضى. لكنهم وهم يقومون بإزالة الفوضى، يدمرون ثقافة التسامح. كثير من المشتبه فيهم عذبوا؛ مئات الآلاف من الناس أدخلوا السجون. وهذا يمهد الطريق لانقلابات عسكرية جديدة. كان هناك انقلاب جديد تقريبًا كل عشر سنوات. ومن ثم فقد انتقدت العلمانيين لهذا. كما أنهم لم يعجبهم تصويري لأعضاء الإسلام السياسي باعتبارهم بشرًا.

أما أعضاء الإسلام السياسي فقد ضايقهم لأنني كتبت عن أحد الإسلاميين الذي تمتع بالجنس قبل الزواج. هذا النوع من التبسيطية المخلة. الإسلاميون دائمًا يرتابون في شخصي لأنني لست ابنا لثقافتهم، ولأنني أمتلك اللغة، والموقف، وحتى ما يشير إلى أنني أكثر ميلًا إلى التغريب ولأنني من الطبقة المتميزة. إن لديهم مشاكلهم الخاصة في تمثيلهم ويسألون: كيف يمكنه أن يكتب عنا على أي حال؟ إنه لا يفهم. وهذا أيضًا أضمنه في أجزاء من الرواية.

لكني لا أريد أن أبالغ. لقد استطعت البقاء. وكلهم قرأوا الكتاب. وربما أثار غضبهم، لكن قبولهم لي ولكتابي علامة على مواقف ليبرالية متنامية. وردود أفعال أهالي كارس أيضًا كانت منقسمة. البعض قال: نعم، هذا هو الحال. وهناك آخرون، مثل القوميين الأتراك عادة، أثيروا لذكر الأرمن. ذلك المذيع التليفزيوني، على سبيل المثال، وضع كتابي في حقيبة سوداء رمزية، وأرسله إليّ وقال في مؤتمر صحفي إنني كنت أقوم بدعاية أرمنية وهذا، بالطبع، منافٍ للعقل. إن لدينا ثقافة قومية ضيقة الأفق للغاية.

المحاورة: هل أصبح الكتاب حالة مشهورة مثلما حدث مع سلمان رشدي؟

باموق: لا، على الإطلاق.

المحاورة: إنه كتاب كئيب وتشاؤمي للغاية. والشخص الوحيد في الرواية كلها الذي يستطيع أن يستمع إلى جميع الأطراف ـ كا ـ في النهاية يتعرض لكراهية الجميع.

باموق: ربما كنت أحاول رسم شكل درامي لموقفي كروائي في تركيا. رغم أنه يعرف أنه مكروه، فإنه يستمتع بقدرته على الاستمرار في إجراء حوار مع الجميع. وهو أيضًا لديه غريزة بقاء قوية للغاية. كا مكروه لأنهم يرونه كجاسوس غربي، وهو أمر قيل عني مرات كثيرة.

أما الكآبة، فأنا أوافقك. لكن روح الفكاهة طريقة للخروج. عندما يقول الناس إنه كئيب، أسألهم: هل هو مضحك؟ أعتقد أن هناك الكثير من روح الدعابة فيه. على الأقل كان هذا هو مقصدي.

المحاورة: التزامك بالأدب القصصي أوقعك في مشكلات ومتاعب. من المحتمل أن يوقعك في المزيد من المتاعب. لقد كان يعني توتر الصلات العاطفية. إنه ثمن غالٍ.

باموق: نعم، لكنه أمر مدهش ورائع. عندما أسافر، ولست وحدي على مكتبي، بعد فترة أشعر بالاكتئاب. إنني سعيد عندما أكون وحيدًا في غرفة وأبدع. إن ما أكرس له نفسي أكثر من مجرد الالتزام بالفن أو بالمهنة، إنه الالتزام بأن أكون وحدي في غرفة. وأنا مستمر في أداء هذه الشعيرة، مؤمنًا بأن ما أفعله الآن سوف ينشر في يوم ما، ويجعل أحلام يقظتي شيئًا مشروعًا. إنني بحاجة إلى ساعات انفرادية على مكتب مع ورق جيد وقلم متدفق مثلما يحتاج بعض الناس إلى تناول حبة من أجل صحتهم. وأنا ملتزم بهذه الشعائر.

المحاورة: لمن، إذن، تكتب؟

باموق: كلما مر الزمن وقصرت الحياة، يسأل الإنسان نفسه هذا السؤال كثيرًا. لقد كتبت سبع روايات. وأحب أن أكتب سبع روايات أخرى قبل أن أموت. ولكن رغم كل شيء، الحياة قصيرة. فماذا عن المزيد من الاستمتاع بالحياة؟ أحيانًا أضطر إلى إجبار نفسي حقًا. لماذا أفعل ذلك؟ ما معنى كل هذا؟ أولًا، كما قلت، إنها غريزة أن أكون وحدي في غرفة. ثانيًا، هناك جانب تنافسي صبياني تقريبا داخلي يريد أن يحاول أن يكتب كتابًا جيدًا مرة أخرى. ويقل إيماني بخلود المؤلفين شيئًا فشيئًا. إننا نقرأ القليل للغاية من الكتب التي كتبت منذ مائتي عام. هناك أشياء تتغير بسرعة لدرجة أن كتب اليوم قد تنسى في مدى مائة عام. قليل جدًّا سوف يقرأ. بعد مائتي عام، ربما سوف تكون خمسة كتب من كتبنا اليوم فقط حية. فهل أنا واثق من أنني أكتب واحدًا من هؤلاء الخمسة؟ ولكن هل هذا هو معنى الكتابة؟ لماذا ينبغي أن أهتم بقراءة كتبي بعد مائتي عام؟ أليس من الأفضل أن أهتم بالحياة لوقت أطول؟ هل أنا بحاجة لأن

أعرف أنني سوف أقرأ في المستقبل كعزاء؟ إنني أفكر في كل هذه الأشياء وأستمر في الكتابة. ولا أعرف لماذا. لكنني لا أيأس أبدًا. هذا الاعتقاد بأن كتبك سوف يكون لها تأثير في المستقبل هو العزاء الوحيد لديك لكي تشعر بالاستمتاع في هذه الحياة.

المحاورة: كتبك من أكثر الكتب مبيعًا في تركيا، لكن مبيعات كتبك في الخارج أكثر من مبيعاتها في بلدك. وقد ترجمت كتبك إلى أربعين لغة. فهل تفكر الآن في جمهور قارئ على مستوى العالم كله عندما تكتب؟ هل أنت الآن تكتب لجمهور مختلف؟

باموق: أعرف أن جمهوري لم يعد قاصرًا على جمهور قومي. لكن حتى عندما بدأت الكتابة، ربما كنت أحاول الوصول إلى جماعة أوسع من القراء. كان أبي يقول من وراء بعض أصدقائه من المؤلفين الأتراك إنهم «يكتبون فقط للجمهور القومي».

هناك مشكلة أن يكون الكاتب واعيًّا بجمهوره، سواء كان هذا الجمهور قوميًّا أو عالميًّا. ولا أستطيع أن أتجنب هذه المشكلة الآن. إن كتابيَّ الأخيرين وصل معدل قرائهما إلى أكثر من نصف مليون قارئ في كل مكان من العالم. ولا أستطيع أن أنكر أنني مدرك لوجودهم. ولكن من ناحية أخرى، لا أشعر أبدًا أنني أفعل أشياء من أجل إرضائهم. وأعتقد أيضًا أن قرائي قد يشعرون إذا فعلت. لقد جعلت همي منذ البداية أن أهرب بمجرد أن أشعر بتوقعات قارئ ما. حتى تركيب عباراتي، إنني أجعل القارئ يتجهز لشيء ما، ثم أفاجئه. وربما لهذا أحب العبارات الطويلة.

المحاورة: بالنسبة لمعظم القراء غير الأتراك، تستمد كتبك أصالتها كثيرًا من خلفيتها التركية. لكن كيف تميز أعمالك في السياق التركي؟

باموق: هناك مشكلة أطلق عليها هارولد بلوم تعبير «قلق التأثير». ومثل كل المؤلفين، عانيت من مثل هذا القلق في شبابي. ففي أوائل الثلاثينيات من عمري، ظللت أفكر أنني ربما تأثرت كثيرًا بتولستوي أو توماس مان ـ كنت قد توجهت إلى هذا النوع من النثر الأرستقراطي الرقيق في رواياتي الأولى ـ لكن في النهاية خطر لي أنه رغم أنني قد أشتق في تقنياتي، فحقيقة أنني أعمل في هذا الجزء من العالم، البعيد تمامًا عن أوروبا أو على الأقل هذا ما بدا في ذلك الوقت وأحاول اجتذاب جمهور مختلف في مثل هذه الثقافة والمناخ التاريخي المختلفين، هذه الحقيقة سوف تمنحني أصالة، حتى لو كانت أصالة مكتسبة بشكل رخيص. لكنه أيضًا عمل صعب، حيث إن تلك التقنيات لا يمكن ترجمتها ولا تسافر بسهولة.

إن صيغة الأصالة بسيطة للغاية ـ ضع شيئين معًا لم يكونا معًا من قبل ـ انظر إلى إسطنبول، مقال حول المدينة وكيف أن المؤلفين الأجانب فلوبير، نرفال، جوتة كانوا على يقين من نظرتهم

إليها، وكيف أن آراءهم أثرت في مجموعة معينة من الكُتّاب الأتراك. واجتمع مع هذه المقالة حول ابتداع المنظر الطبيعي الرومانتيكي لإسطنبول سيرة ذاتية. لم يفعل ذلك أحد من قبل. خاطر وسوف تخرج بشيء جديد. حاولت في إسطنبول أن أصنع كتابًا أصيلًا. لا أعرف إن كان قد ينجح. وكانت رواية «الكتاب الأسود» بهذه الطريقة أيضا، أجمع عالمًا كعالم بروست المليء بالحنين مع القصص الرمزية والحكايات والألاعيب اللغوية الإسلامية ، ثم ضع كل ذلك في إسطنبول وانظر ماذا يحدث.

المحاورة: إسطنبول تعطي إحساسًا بأنك كنت دائما شخصية شديدة الوحدانية. إنك وحيد بكل تأكيد ككاتب في تركيا الحديثة اليوم. نشأت ومستمر في الحياة في عالم أنت منفصل عنه.

باموق: رغم أنني نشأت في عائلة مزدحمة، وتعلمت أن أحترم الجماعة، فإنني فيما بعد امتلكت نبض التمرد والخروج. هناك جانب مدمر للذات داخل نفسي، وفي نوبات الغضب ولحظات الغيظ أفعل أشياء تقطعني عن الصحبة الطيبة للمجتمع. وفي بدايات حياتي، تبينت أن الجماعة تقتل خيالي. إنني بحاجة إلى ألم الانفراد لجعل خيالي يعمل. وهنا أشعر بالسعادة. ولكن كوني تركيا، بعد قليل أجدني بحاجة إلى السلوان الرقيق للجماعة، وهو ما قد أكون قد دمرته. إسطنبول دمرت علاقتي بأمي ونحن لم نعد نرى أحدنا الآخر. وبالطبع، لا ألتقي بأخي إلا نادرًا. علاقتي بعامة الأتراك، بسبب تعليقاتي الأخيرة، صعبة أيضًا.

المحاورة: إذن، فإلى أي مدى تشعر بأنك تركي؟

باموق: أولًا، أنا تركي المولد. وأنا سعيد بذلك. أما على المستوى العالمي، فمن المدرك أنني أكثر تركية مما أرى نفسي في الواقع. أنا معروف ككاتب تركي. عندما يكتب بروست عن الحب، ينظر إليه كشخص يتحدث عن الحب الكوني. عندما كنت أكتب عن الحب، خاصة في البدايات، كان الناس يقولون إنني كنت أكتب عن الحب التركي. عندما بدأت أعمالي تترجم، كان الأتراك فخورين بها. وطالبوا بي كملكية لهم. كنت أكثر تركية بالنسبة لهم. فبمجرد أن تصبح معروفًا على مستوى العالم، فإن تركيتك يتم توكيدها عالميًّا.ثم يتم توكيد تركيتك بين الأتراك أنفسهم، الذين يطالبون بك. إحساسك بالهوية القومية يصبح شيئًا يتلاعب به الآخرون. إنها هوية مفروضة من أناس آخرين. والآن هم أكثر قلقًا من تمثيل تركيا على المستوى العالمي أكثر من قلقهم من فني. وهذا يسبب المزيد من المشاكل في بلادي. ورغم أن ما يقرءونه في الصحافة الشعبية، فإن كثيرًا من الناس الذين لا يعرفون كتبي بدءوا يقلقون حول ما أقوله في العالم الخارجي عن تركيا. إن الأدب مصنوع من الخير والشر، من الشياطين والملائكة، ويزداد قلقهم بمرور الوقت من شياطيني.

أن تطل من النافذة

قصـــة

١

ما لم يكن هناك شيء تراقبه أو حكايات تستمع إليها، فإن الحياة يمكن آنذاك أن تصبح مملة. عندما كنت طفلًا، كنا نحارب الضجر بالاستماع إلى الراديو أو بالنظر من النافذة إلى شقق الجيران أو إلى المارة أسفل الشارع. في تلك الأيام، في عام ١٩٥٨، لم يكن التليفزيون قد دخل بعد إلى تركيا. ولكننا لم نكن نحب الاعتراف بذلك: فكنا نتحدث عن التليفزيون بتفاؤل، تمامًا كما نفعل مع أفلام مغامرات هوليوود التي تستغرق نحو أربع أو خمس سنوات حتى تصل إلى دور العرض في إسطنبول قائلين «سوف تصل بعد وقت قصير».

كان النظر من النافذة تسلية كبيرة ومهمة، حتى إن التليفزيون عندما وصل أخيرًا إلى تركيا، كان الناس يتصرفون أمام أجهزتهم بنفس الطريقة التي كانوا يسلكونها أمام نوافذهم. وعندما كان أبي وأعمامي وجدتي يشاهدون التليفزيون، كانوا يتناقشون دون النظر بعضهم إلى بعض، ويتوقفون مرة تلو الأخرى لوصف ما رأوه للتو، تمامًا كما كانوا يفعلون وهم يطلون من النافذة.

«إذا استمر تساقط الثلوج هكذا، فسوف تتعطل حركة السير»، كانت عمتي تقول ذلك وهي تنظر إلى كتل الجليد تسقط في حركة دائرية.

وكنت أقول وأنا انظر من النافذة الأخرى التي تطل على الشارع العريض الذي توجد به خطوط الترام: «ذلك الرجل الذي يبيع الحلوى قد عاد إلى ناصية نيشانتاشي».

في أيام الآحاد كنا نذهب إلى الطابق العلوي مع أعمامي وعماتي وأي شخص آخر يعيش في شقق الطوابق السفلية لتناول طعام الغداء مع جدتي. وبينما أطل من النافذة في انتظار وصول الطعام، كنت أشعر بسعادة غامرة لأنني هناك مع أمي وأبي وعماتي وأعمامي، حتى إن كل شيء كان يبدو متلألئًا تحت الضوء الباهت المنبعث من الثريا الكريستال المعلقة فوق مائدة الطعام

الطويلة. كانت غرفة جلوس جدتي مظلمة، كما كانت كذلك حجرات الجلوس السفلية، ولكن بالنسبة لي كانت تبدو دائمًا أكثر ظلمة. ربما كان هذا بسبب الستائر التُّل والستائر القطيفة الثقيلة المعلقة على كل جانب من أبواب الشرفة التي لا تفتح أبدًا، لتلقي بظلال مخيفة. أو ربما كانت البارافانات المرصعة بعرق اللؤلؤ، والمناضد الضخمة، والصناديق الكبيرة، والنموذج الصغير للبيانو الكبير. مع كل تلك الصور الفوتوغرافية ذات الإطارات في الأعلى، أو الفوضى العامة لتلك الغرفة الخالية من الهواء والتي دائمًا ما نستنشق بها رائحة الغبار.

انتهت الوجبة، وكان عمي يدخن في إحدى الغرف المظلمة المجاورة. قال: «لدي تذكرة لمباراة كرة قدم ولكني لن أذهب»، ثم أضاف: «سيأخذكم أبوكم بدلًا مني».

يصيح أخي الأكبر من الغرفة الأخرى: «دادي، خذنا إلى مباراة كرة القدم».

تنادي أمي من حجرة الجلوس: «سوف يستفيد الأولاد من الهواء النقي».

قال أبي لأمي: «إذن خذيهم أنت إلى الخارج».

ردت أمي: «أنا ذاهبة إلى أمي».

قال أخي: «نحن لا نريد الذهاب إلى جدتي».

قال عمي: «يمكنك أن تأخذ السيارة»

قال أخي: «أرجوك يا أبي!».

ثم كان هناك صمت غريب طويل. وكأن كل شخص في الغرفة يفكر أفكارًا معينة حول أمي، وكأن أبي يستطيع أن يقول ماذا كانت تلك الأفكار.

سأل أبي عمي: «إذن سوف تعطيني سيارتك، أليس كذلك؟»

فيما بعد، عندما نزلنا إلى الطابق السفلي، وبينما كانت أمي تساعدنا على ارتداء بلوفراتنا وجواربنا الصوفية الكاروهات السميكة، كان أبي يقطع الردهة جيئة وذهابًا، وهو يدخن سيجارة. ترك عمي سيارته الدودج موديل ٥٢ «الأنيقة بلون الكريم» أمام مسجد «تشويكيا» (Teşvikiye). سمح أبي لكلينا بالجلوس في المقعد الأمامي للسيارة، ونجح في جعل المحرك يدور من أول لفة للمفتاح.

لم يكن هناك طابور أمام الإستاد. قال أبي للرجل الواقف أمام باب الدخول: «هذه التذكرة لهما معًا، أحدهما في الثامنة والآخر في العاشرة. وأثناء مرورنا كنا نخشى أن ننظر في عيني الرجل. كانت هناك مقاعد خالية كثيرة في المدرج، وجلسنا فورًا.

خرج الفريقان بالفعل إلى الملعب الموحل، واستمتعت بمشاهدة اللاعبين يجرون هنا وهناك في سراويلهم البيضاء الناصعة وهم يقومون بعمليات الإحماء. قال أخي، مشيرًا إلى أحدهم: «انظر، هذا هو محمد الصغير، .... لقد صعد للتو من فريق الأشبال».

«نحن نعرف».

بدأت المباراة، ولوقت طويل التزمنا الصمت. وبعد فترة قصيرة تاهت أفكاري عن المباراة إلى أشياء أخرى. لماذا يرتدي لاعبو كرة القدم جميعهم نفس الزي بينما كانت كل أسمائهم مختلفة؟ تخيلت أنه لم يعد هناك لاعبون يجرون هنا وهناك في الملعب، وإنما فقط الأسماء. وكانت شورتاتهم تتسخ أكثر وأكثر. بعد فترة راقبت سفينة كبيرة ذات مدخنة تمر ببطء عبر مضيق البوسفور ظاهرة خلف المدرجات. لم يسجل أي من الفريقين أهدافًا حتى نهاية الشوط الأول. واشترى أبي لكل منا قرطاسًا من الحمص وكعيكة بالجبن.

«دادي، لا أستطيع الانتهاء من هذا الطعام»، قلت ذلك وأنا أريه ما تبقى في يدي من طعام.

قال: «ألقه هناك... لن يراك أحد».

وقفنا وأخذنا نتحرك حتى نشعر بالدفء، تمامًا كما فعل الآخرون جميعًا. كنا مثل أبينا نضع أيدينا في جيوب سراويلنا الصوفية، ورحنا نتلفت للنظر إلى الجمهور الجالس خلفنا، وذلك عندما نادى شخص من الزحام على أبي. وضع أبي يده على أذنه إشارة إلى أنه لا يستطيع سماع شيء في كل هذا الضجيج.

وقال: «لا أستطيع الحضور»، واستطرد مشيرًا إلينا: «معي أطفالي».

كان الرجل الموجود وسط الزحام يرتدي وشاحًا أرجوانيًا. وكافح حتى يصل إلى صفنا، وهو يدفع ظهور المقاعد ويدفع بعض الجالسين حتى يصل إلينا.

سأل والدي بعد أن عانقه: «هل هما ولداك؟ إنهما كبيران، لا أستطيع أن أصدق ذلك».

لم يقل والدي شيئًا.

قال الرجل: «إذن متى ظهر هذان الطفلان؟»، وهو ينظر إلينا بإعجاب، ثم استطرد: «هل تزوجت بمجرد أن أنهيت المدرسة؟»

أجاب والدي دون أن ينظر في وجه الرجل: «نعم». وتحدثنا لفترة أطول. ثم استدار الرجل

ذو الوشاح الأرجواني إلى أخي وإليّ ووضع بعض الفول السوداني المقشر في أيدينا. وعندما ذهب جلس أبي في مقعده، ولفترة طويلة لم يقل شيئًا.

ولم يمر وقت بعد أن عاد الفريقان إلى أرض الملعب وهم يرتدون شورتات نظيفة، حتى قال والدي: «هيا بنا نعود إلى البيت، لقد بدأتما تشعران بالبرد».

قال أخي: «أنا لا أشعر بالبرد».

قال والدي: «نعم، تشعر بالبرد، وعلى كذلك. هيا بنا دعنا نذهب».

وبينما كنا نشق طريقنا وسط الآخرين، كنا نصطدم بالركب، وأحيانًا ندوس فوق أقدام الجالسين، وقد دسنا فوق الطعام الذي تركته على الأرض. وبينما كنا نهبط المدرج سمعنا الحكم ينفخ في صفارته كإشارة لبدء الشوط الثاني.

سأل أخي: «هل كنت تشعر بالبرد؟... لماذا لم تقل إنك لم تكن تشعر بالبرد؟» ظللت صامتًا، قال: «غبي».

قال أبي: «يمكنك أن تستمع إلى الشوط الثاني من الراديو بالبيت».

قال أخي: «هذه المباراة ليست مذاعة من الراديو».

قال أبي: «هدوءًا الآن، سوف آخذكما من طريق «التقسيم» أثناء عودتنا».

ظللنا صامتين، قاد أبي السيارة عبر الميدان، وتوقف بالضبط قبل أن نصل إلى مكتب المراهنات خارج الطريق تمامًا كما ظننا. وقال: «لا تفتحا الباب لأي أحد، سوف أعود فورًا».

ثم خرج من السيارة، وقبل أن يقوم بغلق السيارة من الخارج ضغطنا على الأزرار وأغلقناها نحن من الداخل. ولكن أبي لم يذهب إلى مكتب المراهنات، بل جرى إلى الجانب الآخر من الشارع المرصوف بالحصى. كان هناك محل مزين بملصقات السفن، وطائرات بلاستيكية كبيرة، ولوحات لمناظر طبيعية مغمورة بأشعة الشمس، وكان المحل مفتوحًا أيضًا أيام الآحاد، ودخل أبي هذا الدكان.

«أين ذهب والدي؟»

سأل أخي: «هل سنلعب بالدور العلوي أو الدور السفلي عندما نصل البيت؟»

وعندما عاد أبي كان أخي يلعب بدواسة البنزين. وانطلقنا عائدين إلى نشانتاشي، وتوقفنا مرة أخرى أمام مسجد.

قال أبي: «ألا ترغبان في أن أبتاع لكما شيئًا! ... ولكن أرجوكما ألا تطلبا تلك السلسلة من الشخصيات المشهورة مرة أخرى».

ورحنا نرجوه: «أوه، من فضلك يا أبي... أرجوك».

وعندما دخلنا محل علاء الدين ابتاع أبي لكل منا عشرة عبوات من العلكة من سلسلة الشخصيات المشهورة. وذهبنا إلى البناية التي نقطن بها؛ كنت في حالة انفعال شديد عندما وصلنا إلى المصعد حتى ظننت أنني سأبلل سروالي، كان الطقس دافئًا بالداخل، ولم تكن أمي قد عادت بعد. أسرعنا بفتح أوراق العلكة ونحن نلقي بالأغلفة على أرضية الحجرة. والنتيجة:

حصلت أنا على نسختين من فيلد مارشال فوزي شاكماك، ونسخة من كل من شارلي شابلن والمصارع هاميت كابلان وغاندي وموتسارت وديجول، واثنتين لأتاتورك وواحدة لجريتا جاربو رقم ٢١ التي لم يحصل عليها أخي بعد. وبهذه المجموعة أصبح لديّ ١٧٣ صورة من الشخصيات المشهورة. ولكني لا زلت بحاجة إلى ٢٧ شخصية أخرى لاستكمال المجموعة. حصل أخي على أربع نسخ من فيلد مارشال فوزي شاكماك، وخمسة لأتاتورك. وواحدة لأديسون. وقذفنا بالعلكة إلى أفواهنا وبدأنا قراءة المكتوب على خلفية البطاقات.

فيلد مارشال فوزي شاكماك
جنرال في حرب الاستقلال
(١٨٧٦-١٩٥٠)

علكة حلويات مامبو
الشخص المحظوظ الذي سيقوم بجمع
الـ ١٠٠ شخصية مشهورة سيحصل على هدية كرة قدم من الجلد

كان أخي يحمل مجموعته المكونة من ١٦٥ بطاقة: «هل تحب أن تلعب فوق أو تحت؟»

«لا»

سألني: «هل تعطيني جريتا جاربو مقابل بطاقاتي الاثنتي عشرة لفوزي شاكماك؟» وعندئذ يصبح لديك ١٨٤ بطاقة».

«لا»

«ولكنك الآن لديك بطاقتان لجريتا جاربو»

لم أقل شيئًا.

وقال لي: «عندما يقومون بتطعيمنا في المدرسة، سيكون التطعيم موجعًا حقًّا، .... لا تتوقع مني أن أهتم بك، أوكي؟»

«لن أفعل على أي حال».

تناولنا عشاءنا في صمت. وعندما أذيع برنامج عالم الرياضة على الراديو، اكتشفنا أن المباراة انتهت بالتعادل ٢-٢، ثم جاءت أمنا إلى حجرتنا لتضعنا في الفراش. بدأ أخي في تجهيز حقيبته للمدرسة، وجريت أنا إلى حجرة الجلوس. كان أبي واقفًا أمام النافذة يحدق أسفل الشارع.

«أبي، لا أريد الذهاب غدًا إلى المدرسة».

«كيف تقول ذلك الآن؟»

«إنهم سيقومون بتطعيمنا غدًا، وأنا أصاب بحمى، وأتنفس بصعوبة. اسأل أمي».

نظر إليّ ولم يقل شيئًا. جريت بسرعة إلى الدرج وأخرجت قلمًا وورقة صغيرة.

سأل أبي: «هل تعلم أمك هذا الموضوع؟»، وهو يضع الورقة فوق مجلد كيركجارد الذي كان يقرؤه دائمًا ولكنه لم ينجح أبدًا في إكماله. واستطرد: «سوف تذهب إلى المدرسة ولكنك لن تأخذ تلك الحقنة»، وأضاف: «ذلك ما سوف أكتبه».

ثم قام بالتوقيع، ونفخت أنا على الحبر، ثم طويت الورقة ووضعتها في جيبي وأنا أجري عائدًا إلى حجرة النوم، ووضعت الورقة في حقيبتي، ثم تسلقت إلى الفراش وبدأت أقفز فوقه.

قالت أمي: «الزم الهدوء، حان وقت النوم».

٢

كنت في المدرسة، وكان الوقت بعد الغداء مباشرة. وكان جميع التلاميذ منتظمين في طابور اثنين اثنين. كنا عائدين إلى تلك الكافيتيريا القذرة لأخذ التطعيمات، بعض الأطفال كانوا

يبكون؛ وآخرون يترقبون في عصبية. وعندما انتشرت رائحة اليود عبر السلم، بدأت دقات قلبي تتسارع. خطوت خارج الصف وذهبت مباشرة إلى المعلمة الواقفة أعلى السلم. ومر علينا الفصل كله محدثًا جلبة..

قالت المعلمة: «نعم؟ ما الأمر؟»

أخرجت قطعة الورق التي وقعها أبي وأعطيتها للمعلمة فقرأتها وهي متجهمة. وقالت: «والدك ليس طبيبًا، كما تعلم». وتوقفت تفكر، ثم قالت: «اذهب إلى الطابق العلوي وانتظر في حجرة اثنين أ».

كان هناك ستة أو سبعة أطفال في ٢-أ، قدموا مثلي اعتذارات. أحدهم كان يحملق في رعب خارج النافذة. وصرخات الهلع تصل إلى أسماعنا عبر الردهة، كان هناك ولد بدين يضع نظارة ويقزقز اللب، ويقرأ كتاب كينوفا الكوميدي. فُتح الباب ودخل نائب مدير المدرسة، النحيف الهزيل، سيفي بيه.

وقال: «من المحتمل أن بعضكم مريض حقًا، فإذا كنت كذلك، فنحن لن نأخذك إلى الطابق السفلي، ولكن لدى ما أقوله لهؤلاء الذين يكذبون ليعفوا من التطعيم. يومًا ما سوف تكبر، وتخدم بلدك، وربما حتى تموت من أجلها. إنك اليوم تحاول الفرار من مجرد حقنة ولكنك إذا حاولت ذلك عندما تكبر، وإن لم يكن لديك مبرر حقيقي، فسوف تكون عندئذ متهمًا بالخيانة العظمى، عارٌ عليك!»

ساد صمت طويل. نظرت إلى صورة أتاتورك، ودمعت عيناي.

فيما بعد، تسللنا خفية إلى فصولنا. وبدأ الأطفال اللذين تلقوا التطعيم في العودة، كان بعضهم لا يزال مشمرًا عن كمه، والبعض في عينيه دموع، والبعض يجر قدميه، وكانت وجوههم تعلوها كآبة شديدة.

قالت المعلمة: «الأطفال الذين يقطنون بالقرب من المدرسة يمكنهم الانصراف، والأطفال الذين لم يأت أحد لاصطحابهم لا بد أن ينتظروا حتى يقرع الجرس الأخير. لا تضربوا بعضكم بعضًا على الذراع! وغدًا عطلة من المدرسة».

بدأ كل واحد في الصياح، كان البعض يمسك بذراعيه وهم يغادرون المبنى، بينما وقف آخرون عند الحارس، حلمي أفندي، ليريه آثار اليود على ذراعه.

عندما خرجت إلى الشارع علقت حقيبتي فوق كتفي، وبدأت أجري. كانت عربة كارو

يجرها حصان تعوق المرور أمام محل جزار كارابت، لذلك شققت طريقًا متعرجًا بين السيارات للوصول إلى بنايتنا على الجانب الآخر. وعدوت بمحاذاة محل قماش هايري، ومحل أزهار صالح. وأدخلني بواب بيتنا، حازم أفندي.

سألني: «ماذا تفعل هنا بمفردك تمامًا في هذه الساعة؟»

«لقد أعطونا تطعيماتنا اليوم، وتركونا ننصرف مبكرًا».

«أين أخوك؟ هل عدت بمفردك؟»

«لقد عبرت صفوف السيارات بمفردي، وغدًا لدينا عطلة».

قال: «والدتك خارج البيت... اصعد إلى شقة جدتك».

قلت: «إنني مريض وأريد أن أذهب إلى شقتنا. افتح لي الباب».

أخذ مفتاحًا كان معلقًا على الحائط، ودخلنا إلى المصعد. وعندما وصلنا إلى الطابق الذي نسكنه، كانت سيجارته قد ملأت الكابينة كلها بالدخان الذي ألهب عينيَّ. ثم فتح باب شقتنا، وقال: «لا تلعب بالمقابس الكهربائية»، وجذب الباب فأغلقه.

لم يكن هناك أحد بالبيت، ولكنني ظللت أصرخ: «هل يوجد أحد هنا؟... أي شخص بالمنزل؟.. ألا يوجد أحد بالمنزل؟». ألقيت حقيبتي وفتحت درج أخي وبدأت انظر إلى مجموعة تذاكر السينما التي لم يرها لي أبدًا. ثم ألقيت نظرة طويلة على صور مباريات كرة القدم التي قصها من الصحف ولصقها في كتاب، واستطعت أن أميز الخطوات التي سمعتها... لم تكن خطوات أمي قادمة، ولكنها كانت خطوات أبي. وضعت تذاكر أخي وألبوم قصاصاته بحرص في مكانها، حتى لا يعرف أنني اطلعت عليها.

كان أبي في غرفة نومه؛ وقد فتح خزانة ثيابه، وكان ينظر داخلها.

«إنك في البيت بالفعل... أليس كذلك؟»

قلت: «لا، إنني في باريس..»، بالطريقة التي يتحدثون بها في المدرسة.

«هل ذهبت اليوم إلى المدرسة؟»

«اليوم قاموا بتطعيمنا».

سأل: «أخوك ليس هنا؟ حسنًا، اذهب إلى حجرتك وأرني كيف يمكنك أن تظل هادئًا».

فعلت كما طلب مني. ضغطت جبيني على زجاج النافذة، ونظرت إلى الخارج. ومن الأصوات القادمة من الممر استطعت أن أعرف أن والدي أخرج إحدى حقائب الملابس من الدولاب هناك. ثم عاد إلى حجرته وبدأ في أخذ ستراته وسراويله من الدولاب؛ استطعت أن أعرف ذلك من صوت ارتطام الشماعات بعضها ببعض، ثم بدأ يفتح ويغلق الأدراج التي كان يحتفظ فيها بقمصانه وجواربه وملابسه الداخلية. سمعته يضعها جميعًا في الحقيبة. ثم ذهب إلى الحمام وخرج منه ثانية. ثم أغلق مزاليج الحقيبة، وأدار القفل، وجاء لينضم إليّ في غرفتي.

«ماذا كنت تفعل هنا؟»

«كنت أنظر خارج النافذة».

رفعني فوق حجره، وأخذنا لوقت طويل ننظر سويًا من النافذة. كانت قمم أشجار السرو الطويلة القائمة بيننا وبين المباني السكنية المواجهة لنا تتمايل مع الرياح. أعجبتني رائحة أبي.

قال أبي: «إنني ذاهب بعيدًا جدًّا..»، ثم قبلني: «لا تخبر أمك بذلك، سوف أخبرها بنفسي فيما بعد».

«هل ستذهب بالطائرة؟»

أجاب: «نعم، إلى باريس. لا تقل ذلك أيضًا لأي شخص». ثم أخرج من جيبه قطعة نقد كبيرة قيمتها ليرتين ونصف، وأعطاها لي، ثم قبلني مرة أخرى: «ولا تقل إنك رأيتني هنا».

وضعت القطعة النقدية فورًا في جيبي. وعندما رفعني أبي من على حجره، والتقط حقيبته، قلت: «لا تذهب يا أبي»... فقبلني مرة أخرى، ثم ذهب.

راقبته من النافذة. سار متجهًا إلى دكان علاء الدين، وأوقف تاكسيًّا، وقبل أن يركب نظر إلى أعلى مرة أخرى، إلى شقتنا، ولوح بذراعه لي مودعًا، فلوحت له أنا أيضًا، وانطلق التاكسي.

نظرت إلى الشارع الخالي وقتًا طويلًا، طويلًا. مر ترام، ثم عربة الكارو الخاصة ببائع المياه. قرعت الجرس وناديت حازم أفندي.

قال عندما وصل إلى الباب: «هل قرعت الثلج الجرس؟ ... لا تلعب بالجرس».

قلت: «خذ هذه الليرتين ونصف، واذهب إلى محل علاء الدين واشتر لي عشر عبوات علكة من سلسلة الشخصيات المشهورة. لا تنس أن تحضر معك الخمسين قرشًا الباقية من المبلغ».

سأل: «هل أعطاك أبوك هذه القطعة النقدية؟ أتمنى ألا يغضب ذلك والدتك».

لم أقل شيئًا، وانصرف. ووقفت في النافذة أراقبه وهو ذاهب إلى دكان علاء الدين، ثم خرج بعد وقت قصير. وفي طريق عودته جرى إلى بواب بناية مرمرة السكنية عبر الشارع، وتوقفا يتبادلان الحديث، وعندما عاد أعطاني الباقي. وقمت على الفور بفتح عبوات العلكة: ثلاث صور أخرى لفوزي شاكماك، وواحدة لأتاتورك، وواحدة لكل من ليوناردو دافنشي، وسليمان الكبير، وتشرشل، والجنرال فرانكو، وواحدة أخرى رقم ٢١ جريتا جاربو التي ليس لدى أخي منها حتى الآن. إذن الآن لديّ ١٨٣ صورة. ولكني بحاجة إلى ٢٦ صورة أخرى لإكمال مجموعة المائة.

كنت أنظر بإعجاب إلى أول صورة لي من رقم ٩١، وهي صورة للطائرة التي عبر بها لندبرج المحيط الأطلنطي، عندما سمعت صوت مفتاح يدور في الباب. أمي!... جمعت بسرعة الأغلفة التي كنت قد ألقيتها على الأرض ووضعتها في الصندوق.

قلت: «أخذنا تطعيماتنا اليوم، ولذلك جئت مبكرًا إلى المنزل، التيفوئيد والتيفوس والتيتانوس».

«أين أخوك؟»

قلت: «لم يكن قد تم تطعيم فصله الدراسي بعد. فأرسلونا نحن إلى المنزل. وعبرت الشارع كله بنفسي».

«هل تشعر بألم في ذراعك؟»

لم أقل شيئًا. وبعد قليل جاء أخي، وكان ذراعه يؤلمه. رقد في سريره، مستندًا على ذراعه الآخر، بدا بائسًا، وراح في النوم. وعندما استيقظ كان الظلام قد حل بالخارج. قال: «أمي، إنها تؤلمني بشدة».

قالت أمي: «ربما تصاب بحمى فيما بعد». كانت تقوم بكي الملابس في الحجرة الأخرى، وأضافت: «علي، هل ذراعك يؤلمك أنت أيضًا؟ ارقد وابق ساكنًا».

ذهبنا إلى الفراش، وبقينا هادئين. وبعد فترة قليلة من النوم استيقظ أخي وبدأ يقرأ صفحة الرياضة، ثم قال لي إن مغادرتنا المباراة أمس مبكرًا كان بسببي، ولأننا انصرفنا مبكرًا ضاعت أربعة أهداف على فريقنا.

قلت: «حتى لو لم ننصرف، ما كنا أحرزنا تلك الأهداف».

«ماذا؟»

وبعد أن نعس لفترة أطول قليلًا، عرض أخي عليّ ست صور لفوزي شاكماك وأربعة لأتاتورك، وثلاثة أخرى عندي مثلها بالفعل، مقابل صورة واحدة لجريتا جاربو، ورفضت العرض.

سألني: «لنلعب لعبة فوق أو تحت».

«حسنًا، دعنا نلعب».

تضع الكومة بأكملها بين راحتي يديك، وتسأل «فوق أو تحت؟» إذا قال تحت، تنظر إلى الصورة السفلى، لنفترض أنها رقم ٦٨ ريتا هيوارث، والآن نفترض أن رقم ١٨ الشاعر دانتي، أعلى المجموعة، إذا كان كذلك إذن تحت يكسب، فتعطيه أنت الصورة الأقل أهمية بالنسبة لك، الصورة التي لديك منها بالفعل أكبر عدد منها. ورحنا نتبادل صور فيلد مارشال فوزي شاكماك بيننا حتى حل وقت طعام العشاء في المساء.

قالت أمي: «ليصعد أحدكما إلى الطابق العلوي ليرى، ربما عاد أبوكما».

صعدنا نحن الاثنين إلى الطابق العلوي، كان عمي جالسًا يدخن مع جدتي؛ ولم يكن أبي هناك. استمعنا إلى نشرة الأخبار المذاعة على الراديو، وطالعنا صفحة الرياضة، وعندما جلست جدتي لتناول الطعام نزلنا إلى الطابق السفلي.

قالت أمي: «لماذا تأخرتما، لم تتناولا أي طعام فوق، أليس كذلك؟ لم لا تتناولا حساء العدس الآن، تستطيعان تناوله على مهل حتى يعود أبوكما إلى المنزل».

سأل أخي: «ألا يوجد أي خبز محمص؟»

وبينما كنا نتناول طعامنا في صمت، كانت أمي تراقبنا. ومن الطريقة التي كانت تمسك بها رأسها، وتنظر بعينيها بعيدًا عنا، علمت أنها كانت تنصت إلى صوت المصعد. وعندما انتهينا من الحساء، سألت: «أتريدان المزيد؟»

ونظرت في القدر وقالت: «لماذا لا أتناول حسائي قبل أن يصبح باردًا؟»

ولكنها بدلًا من أن تفعل ذلك ذهبت إلى النافذة، وأطلت منها على ميدان نيشانتاشي، ووقفت هناك تنظر لبعض الوقت، ثم استدارت وعادت إلى المائدة. وبدأت في تناول حسائها. كنت أنا وأخي نناقش مباراة الأمس. «الزما الهدوء، أليس هذا صوت المصعد؟»

التزمنا الهدوء وأنصتنا باهتمام. لم يكن المصعد. قطع الصمت مرور ترام محدثًا اهتزازًا للمائدة والأكواب الزجاجية والإبريق والماء الذي بداخله.

وعندما كنا نأكل برتقالتينا، سمعنا جميعًا بوضوح صوت المصعد. أخذ يقترب أكثر وأكثر، ولكنه لم يتوقف في طابقنا، بل صعد مباشرة إلى طابق جدتي. قالت أمي: «لم يتوقف المصعد، بل صعد إلى أعلى».

بعد أن انتهينا من تناول الطعام، قالت أمي: «خذا طبقيكما إلى المطبخ. واتركا طبق أبيكما حيث هو».

قمنا بتنظيف المائدة، وبقي طبق أبي النظيف بمفرده لوقت طويل فوق المائدة الخالية.

ذهبت أمي إلى النافذة التي تطل على قسم الشرطة، ووقفت هناك تنظر لوقت طويل، ثم قررت فجأة، جمعت السكين والشوكة والطبق الفارغ الخاص بأبي، وأخذتها إلى المطبخ. قالت: «سأصعد إلى جدتكما، من فضلكما لا تتشاجرا وأنا غائبة».

عدنا، أخي وأنا، إلى لعبتنا «فوق أو تحت».

قلت أنا لأول مرة: «فوق». كشف أخي البطاقة العليا، رقم ٣٤، كوكا يوسف، المصارع المشهور على المستوى العالمي. ثم سحب البطاقة السفلية من المجموعة: رقم ٥٠، أتاتورك.

«لقد خسرت، أعطني بطاقة».

لعبنا لوقت طويل واستمر هو في الفوز، وسرعان ما حصل على تسعة عشر من البطاقات العشرين التي أملكها لفوزي شاكماك، وبطاقتين لأتاتورك.

قلت غاضبًا: «لن أواصل اللعب، إنني ذاهب إلى أمي بالطابق العلوي».

«أمي سوف تغضب».

«جبان! إنك تخاف البقاء بمفردك في المنزل».

كان باب شقة جدتي مفتوحًا كالعادة. وكانوا قد انتهوا من تناول العشاء. وكان بكير الطباخ يغسل الصحون، وكان عمي وجدتي يجلسان أحدهما في مواجهة الآخر، وأمي تنظر من النافذة على ميدان نيشانتاشي.

قالت وهي لا تزال تنظر من النافذة: «تعال. اتجهت مباشرة إلى المكان الخالي الذي بدا وكأنه كان محجوزًا لي. استدرت إليها وأنا أنظر إلى ميدان نشانتاشي أيضًا، وضعت أمي يدها على رأسي وربتت برفق على شعري.

«سمعت أن أباك جاء إلى المنزل اليوم بعد الظهيرة، وأنت رأيته».

«نعم».

«أخذ حقيبته وانصرف، رآه حازم أفندي».

«نعم».

«هل قال لك إلى أين كان ذاهبًا يا حبيبي؟»

قلت: «لا، ولكنه أعطاني ليرتين ونصف».

وفي الشارع بالأسفل، كان كل شيء الحوانيت المظلمة بطول الطريق، وأضواء السيارات والمساحة الخالية في المنتصف حيث يقف شرطي المرور، والحصى الذي رصفت به الشوارع، مبللًا، والحروف على لوحات الإعلانات المتدلية من الأشجار كل شيء كان موحشًا وحزينًا. بدأت السماء تمطر، ومرت أمي بأصابعها برفق على شعري.

وفي تلك اللحظة، لاحظت أن الراديو الموجود بين المقعدين اللذين تجلس جدتي وعمي عليهما كان مغلقًا على غير العادة. سرت بجسدي قشعريرة.

قالت جدتي عندئذ: «لا تقفي هناك هكذا يا بنيتي».

صعد أخي إلينا في الطابق العلوي. قال عمي: «اذهبا إلى المطبخ أنتما الاثنان». ثم نادى: «بكير، اصنع لهذين الولدين كرة؛ يمكنهما أن يلعبا كرة القدم في المدخل».

في المطبخ كان بكير قد انتهى من غسل الصحون، قال: «اجلسا هناك».

ثم خرج إلى الشرفة المغلقة بالزجاج، والتي حولتها جدتي إلى صوبة، وأحضر كومة من الصحف ثم بدأ يجعدها ويضغطها على شكل كرة. وعندما أصبحت في حجم قبضة اليد سأل: «هل هذا يكفي؟».

قال أخي: «ضع مزيدًا من الأوراق حولها».

وبينما كان بكير يغلف الكرة بعدة أوراق إضافية من أوراق الصحف، نظرت ناحية الباب لأرى أمي وجدتي وعمي في الجانب الآخر. وأخذ بكير حبلًا من أحد الأدراج وراح يلفه حول الكرة حتى أصبحت مستديرة كما ينبغي. ولتليين حوافها الحادة، قام بمسحها بخرقة مبللة ثم ضغطها مرة أخرى. ولم يستطع أخي مقاومة رغبته في لمسها.

«واو، إنها صلبة كالصخرة».

«ضع إصبعك هنا من أجلي». وضع أخي إصبعه بحرص فوق النقطة التي سوف يتم عندها ربط العقدة الأخيرة. عقد بكير العقدة، وبذلك تم صنع الكرة. قذفها بكير في الهواء وبدأنا نركلها بأقدامنا.

قال بكير: «العبا في الرواق، إذا لعبتما هنا سوف تحطمان شيئًا».

ولوقت طويل، بذلنا كل ما نملك من طاقة وجهد للعبتنا. كنت أتظاهر أثناء اللعب أنني الجناح الأيسر لفريق «فنار بخش»، وكنت أدور وألف مثلما كان يفعل. وكلما قمت بتمريرة للحائط، أجري وأرتطم بذراع أخي المصاب. وقد ارتطم بي هو أيضًا ولكن ذراعي لم تؤلمني. كنا كلانا نتصبب عرقًا، وتقطعت الكرة إلى أجزاء، وكنت فائزًا بخمسة أهداف إلى ثلاثة عندما ارتطمت بقوة بذراعه، فاستلقى على الأرض وبدأ يبكي.

قال وهو راقد هناك: «عندما يتحسن ذراعي سوف أقتلك!»

كان غاضبًا لأنه خسر. غادرت الرواق إلى حجرة الجلوس؛ كانت جدتي وأمي وعمي قد دخلوا جميعًا إلى غرفة المكتب، وكانت جدتي تدير قرص التليفون.

«آلو، بنيتي» قالت ذلك بنفس الطريقة التي تستخدمها عندما تخاطب أمي، «هل هذا مطار «يشيلكوي»(Yeşilkoy)؟ اسمعي يا بنيتي، نريد أن نستعلم عن مسافر غادر إلى أوروبا في وقت مبكر اليوم». وأعطتها اسم أبي، ولفت حبل التليفون حول إصبعها وهي تنتظر. وقالت لعمي: «أحضر لي سجائري». وعندما غادر عمي الغرفة، أبعدت سماعة التليفون عن أذنها.

وقالت موجهة الكلام لأمي: «من فضلك يا بنيتي أخبرينا، لا بد أنك تعلمين، هل هناك امرأة أخرى؟»

لم أستطع سماع إجابة أمي. كانت جدتي تنظر إليها وكأنها لم تقل شيئًا. ثم قال الشخص الموجود على الطرف الآخر من الخط التليفوني شيئًا ما أغضب جدتي، قالت: «إنهم لن يخبرونا بشيء». وفي هذه اللحظة عاد عمي ومعه سيجارة وطفاية.

رأت أمي عمي وهو ينظر إليّ، وهنا لاحظت أنني كنت هناك. وأخذتني من ذراعي وجذبتني إلى الرواق. وعندما لمست ظهري وقفاي، علمت أنني كنت أتصبب عرقًا، ولكنها لم تغضب مني.

قال أخي: «أمي، ذراعي يؤلمني».

«اذهبا أنتما الاثنان إلى الطابق السفلي الآن، سوف أضعكما في الفراش».

وفي طابقنا، ظل ثلاثتنا صامتين لوقت طويل. وقبل أن أذهب إلى الفراش، سرت بالبيجامة إلى المطبخ لتناول كوب من الماء، ثم ذهبت إلى حجرة الجلوس. كانت أمي تدخن أمام النافذة، وفي البداية لم تسمعني.

قالت: «سوف تصاب بالبرد بسبب قدميك الحافيتين هاتين، هل أخوك في الفراش؟»

«لقد نام يا أمي، سوف أخبرك بشيء»، انتظرت حتى تفسح لي أمي مكانًا بجانبها على النافذة، وعندما أفسحت لي ذلك المكان العزيز، انسللت داخله منكمشًا.

قلت: «أبي ذهب إلى باريس... وهل تعلمين أية حقيبة أخذها؟»

لم تقل شيئًا، وفي سكون الليل، أمضينا وقتًا طويلًا ننظر إلى الشوارع الغارقة بمياه الأمطار.

٣

كان منزل جدتي الأخرى قريبًا من مسجد صقلية في نهاية خط الترام. والآن يزدحم الميدان بمحفات الميني باص والأتوبيسات البلدية وبمبان عالية قبيحة ومحلات كبرى لصقت عليها اللافتات، ومكاتب يتدفق العاملون بها فوق الأرصفة وقت وجبة الغداء كالنمل، ولكن في تلك الأيام كانت على أطراف المدينة الأوروبية. كان الطريق يستغرق منا خمسة وعشرين دقيقة سيرًا من منزلنا إلى الميدان الواسع المرصوف بالحصى. وبينما نسير يدًا بيد مع أمي تحت أشجار الزيزفون والتوت، كنا نشعر وكأننا جئنا إلى الريف.

تعيش جدتي الأخرى في منزل من أربعة طوابق بني بالحجارة والخرسانة ويشبه علبة كبريت مقلوبة على جنبها؛ ويواجه البيت إسطنبول من الناحية الغربية، وخلفه كانت بساتين التوت في التلال. وبعد وفاة زوجها وزواج بناتها الثلاث، لجأت جدتي للعيش في غرفة واحدة في هذا المنزل الذي كان مزدحمًا بالخزانات والمناضد والصواني والبيانوهات وقطع الأثاث الأخرى. وكانت خالتي تطهو لها الطعام وتجلبه أو تضعه في آنية معدنية وترسله لها مع سائقها. لم يكن الأمر أن جدتي لا تريد ترك حجرتها لتنزل مجموعتين من السلالم إلى المطبخ لتطبخ؛ فهي لم تكن تذهب حتى إلى حجرات المنزل الأخرى، والتي كانت مغطاة بطبقة سميكة من الغبار وأنسجة العنكبوت الحريرية. ولكن الأمر كان أن

جدتي، مثل أمها التي قضت سنوات عمرها الأخيرة منفردة في دار خشبية فخمة كبيرة، استسلمت جدتي لمرض انزوائي غامض، ولم تكن تسمح بوجود من يعتني بها أو من يقوم بشئون النظافة اليومية.

وعندما كنا نذهب لزيارتها، كانت أمي تضغط على الجرس لفترة طويلة، وتطرق البوابة الحديدية حتى تفتح جدتي في النهاية المصاريع الحديدية الصدئة على نافذة الطابق الثاني المطلة على المسجد وتحدق فينا، ولأنها لم تكن تثق في عينيها كانت لا تستطيع الرؤية لمسافة بعيدة كانت تطلب منا أن نلوح لها بأيدينا.

قالت أمي: «تعالوا بعيدًا عن المدخل حتى تستطيع جدتكم أن تراكم يا أطفالي».

وتراجعت معنا إلى منتصف الرصيف، وأخذت تلوح وتصيح: «أمي يا عزيزتي، هذا نحن، أنا والأطفال، هل تسمعيننا؟»

وأدركنا من ابتسامتها الحلوة أنها تعرفت علينا. وعلى الفور انسحبت من النافذة، وذهبت إلى غرفتها وأخرجت المفتاح الكبير الذي تحفظه تحت وسادتها، وبعد أن لفته بورق الجرائد ألقته إلينا من النافذة. وانطلقنا ـ أخي وأنا ـ نتدافع ونتصارع لالتقاطه.

كان ذراع أخي لا يزال يؤلمه، مما جعله يبطئ، ولذلك فقد وصلت قبله إلى المفتاح، وأعطيته لأمي. وببعض المجهود نجحت أمي في فتح الباب الحديدي الكبير. وبدأ الباب يتحرك ببطء ونحن الثلاثة نقوم بدفعه. ومن الظلمة جاءت تلك الرائحة التي لن أصادف مثلها ابدًا: تحلل، عفن، غبار، شيخوخة، وهواء راكد. ولكي تجعل اللصوص المتكاثرين يعتقدون أن هناك رجلا بالمنزل، تركت جدتي على مشجب المعطف يمين الباب مباشرة قبعة جدي المصنوعة من اللباد ومعطفه ذا الياقة الفراء، وفي الركن كان الحذاء ذو الرقبة، والذي كان يخيفني دائمًا.

بعد قليل، في نهاية مجموعتين مستقيمتين من السلالم الخشبية، وبعيدًا، بعيدًا جدًّا، رأينا جدتي واقفة يغمرها ضوء أبيض. تبدو كالشبح وهي تقف ساكنة تمامًا في الظلال المحيطة مستندة إلى عكازها، وقد سقط عليها الضوء الضعيف النافذ من خلال الأبواب ذات الألواح الزجاجية المصنفرة والحديد المشغول.

وأثناء صعودها على درجات السلم الخشبي التي تحدث صريرًا، لم تقل أمي لجدتي شيئًا. (أحيانًا كانت تقول «كيف حالك يا أمي الحبيبة؟»، أو «أمي يا عزيزتي لقد افتقدتك، الجو بارد جدًّا بالخارج يا أمي يا عزيزتي!»). وعندما وصلت إلى أعلى السلم، قبلت يد جدتي، محاولًا ألا انظر إلى وجهها أو إلى الشامة الضخمة على رسغها. وكنا لا نزال نشعر بالخوف من السن

الوحيد الموجود في فمها وذقنها الطويلة، والشعر الموجود حول فمها. ولذلك بمجرد دخولنا الغرفة ربضنا بجوار أمنا. وعادت جدتي إلى الفرش الذي تقضي فيه معظم اليوم في قميص نومها الطويل ووشاحها الصوفي، وابتسمت لنا وهي تنظر إلينا نظرة تقول: حسنًا، قوموا الآن بتسليتي.

قالت أمي: «مدفأتك لا تعمل بصورة جيدة يا أمي»، وتناولت منخس النار وراحت تحرك به الفحم.

انتظرت جدتي لفترة قصيرة، ثم قالت: «اتركي المدفأة وشأنها الآن، وقولي لي ما الأخبار؟ وماذا يجري في العالم؟»

قالت أمي وهي تجلس بجانبنا: «لا شيء على الإطلاق يا أمي العزيزة».

«أليس لديك ما تقوليه لي على الإطلاق؟»

«لا شيء مطلقًا يا أمي العزيزة».

بعد فترة صمت قصيرة، سألت جدتي: «ألم تري أحدًا؟»

«تعلمين ذلك بالفعل يا أمي العزيزة».

«لوجه الله، أليس لديك أية أخبار؟»

ساد صمت.

قلت أنا: «جدتي، لقد تم تطعيمنا بالمدرسة».

قالت جدتي وهي تفتح عينيها الزرقاوين الكبيرتين وكأنها فوجئت: «صحيح؟ هل كان مؤلمًا؟»

قال أخي: «ما زال ذراعي يؤلمني».

قالت جدتي وهي تبتسم: «أوه، يا عزيزي».

ثم كان هناك صمت آخر طويل. وقمنا أخي وأنا لنطل من النافذة على التلال البعيدة وأشجار التوت وعشة الدجاج القديمة الخالية في الحديقة الخلفية.

قالت جدتي مناشدة: «أليس لديك ما تروينه لي مطلقًا؟ تصعدين لرؤية حماتك، ولا شيء آخر؟»

قالت أمي: «جاءت ديلروبا هانم عصر الأمس، ولعبت الورق مع جدة الأولاد».

عندئذ، وبصوت فرح، قالت جدتنا ما توقعناه: «تلك سيدة القصر!»

كنا نعلم أنها لا تتحدث عن أحد تلك القصور ذات اللون الأبيض المائل للصفرة التي قرأنا عنها كثيرًا في القصص الخيالية والصحف في تلك الأعوام، ولكن عن قصر دولما بختش Dolmabahçe وأدركت بعد زمن أن جدتي كانت تنظر باستعلاء إلى ديلروبا هانم التي جاءت من حريم السلطان الأخير لأنها كانت محظية قبل زواجها من رجل أعمال، وأنها كانت تنظر باستعلاء أيضًا إلى جدتي لأنها تصادق هذه المرأة. ثم انتقلنا إلى موضوع آخر كانتا تناقشانه في كل زيارة تقوم بها أمي: كانت جدتي تذهب كل أسبوع إلى باي أوغلو لتناول الغداء في مطعم مشهور ومرتفع الأسعار يدعى عبدالله أفندي، وبعد ذلك كانت تشكو كثيرًا من كل شيء أكلته. ثم فتحت الموضوع الثالث المعروف مسبقًا بالسؤال التالي: «يا أطفال، هل تجعلكم جدتكم تأكلون البقدونس؟»

أجبنا في صوت واحد قائلين ما أوصتنا أمنا بقوله: «لا يا جدتي، إنها لا تفعل ذلك».

وكالعادة، قالت لنا جدتنا إنها رأت قطة تتبول على البقدونس في إحدى الحدائق، وإنه من المحتمل جدًّا أن ينتهي الأمر بذلك البقدونس لأن يصبح دون غسيل جيد جزءًا من طعام شخص أبله، وكيف أنها لا تزال تناقش هذا الأمر مع بائعي الخضر في سيسلي ونشانتاشي.

قالت أمي: «يا أمي العزيزة، الطفلان يشعران بالملل، هما يريدان أن يلقيا نظرة على الغرف الأخرى. سأذهب لأفتح لهما الحجرة المجاورة».

كانت جدتي تغلق كل حجرات المنزل من الخارج لتمنع أي لص قد يدخل من إحدى النوافذ من الوصول لأية حجرة أخرى في المنزل. فتحت أمي الحجرة الكبيرة الباردة التي تطل على الشارع الذي تسير فيه خطوط الترام. ووقفت هناك معنا للحظة تنظر إلى المقاعد ذات الذراعين، والأرائك التي تغطيها الأتربة، والمصابيح، والصواني، والمقاعد التي يعلوها الصدأ والغبار، ورزم الصحف القديمة، وسرج الحصان البالي، ودراجة الفتيات ذات الصرير والمقود المكسور في الركن. ولكنها لم تخرج أي شيء من صندوق الثياب لتريه لنا، كما كانت تفعل في أيام أكثر بهجة («كانت أمكما ترتدي هذا الصندل عندما كانت صغيرة، يا أطفالي»؛ «انظرا إلى زي المدرسة الخاص بخالتكما، يا أطفالي»؛ «هل تودان رؤية الحصالة الخنزير الخاصة بأمكما خلال فترة الطفولة، يا أطفال؟»)

قالت أمي: «إذا شعرتما بالبرد تعاليا وأخبراني»، وانصرفت.

جرينا إلى النافذة، أخي وأنا، لننظر إلى المسجد والترام في الميدان. ثم قرأنا في الصحف حول مباريات كرة القدم القديمة. قلت: «أشعر بالملل، هل تحب أن تلعب فوق أو تحت؟»

قال أخي: «المصارع المهزوم يريد النزال»، ... دون أن يرفع عينيه عن صحيفته، واستطرد: «إنني أقرأ الصحيفة».

كنا قد لعبنا مرة أخرى ذلك الصباح، وفاز أخي ثانية.

«من فضلك!»

«لديَّ شرط: إذا أنا فزت تعطيني صورتين، وإذا فزت أنت أعطيك واحدة فقط».

«لا. واحدة».

قال أخي: «إذن لن ألعب، إنني أقرأ الجريدة كما ترى».

ثم أمسك الصحيفة تمامًا مثل المخبر الإنجليزي في الفيلم الأسود والأبيض الذي شاهدناه مؤخرًا في سينما «أنجيل». وبعد النظر من النافذة فترة أطول قليلًا، وافقت على شرط أخي. أخرجنا صور الشخصيات المشهورة من جيوبنا، وبدأنا اللعب. وفي البداية فزت، ولكن بعد ذلك خسرت سبعة عشر بطاقة أخرى.

قلت: «عندما نلعب بهذه الطريقة أخسر دائمًا. لن أستمر في اللعب ما لم نعد إلى القواعد السابقة للعبة».

قال أخي وهو لا يزال يقلد ذلك المخبر: «أوكي، ... أريد أن أقرأ تلك الصحف على أي حال».

أمضيت بعض الوقت أنظر من النافذة. وأحصيت بطاقاتي بدقة: لا يزال لديّ ١٢١ بطاقة باقية. عندما غادر أبي أول أمس كان لدى ١٨٣! ولكني لا أريد التفكير في ذلك. ووافقت على شروط أخي.

وفي البداية كنت أفوز، ولكنه بدأ في الفوز مرة أخرى. لم يكن يبتسم، مخفيًا فرحته وهو يأخذ بطاقاتي ويضيفها لمجموعته.

بعد قليل قال: «إذا كنت تحب، يمكننا أن نلعب ببعض القواعد الأخرى»، وأضاف: «الفائز يأخذ بطاقة واحدة. وإذا فزت أنا يمكنني اختيار البطاقة التي أريدها منك، لأن بعض بطاقاتك ليس عندي منها، وأنت لا تعطيني أبدًا من تلك البطاقات».

وافقت، معتقدًا أني سوف أكسب. ولا أعرف كيف حدث ذلك. خسرت في ثلاث مرات متتالية أهم بطاقة عندي لصالح مجموعته، وقبل أن أنتبه، كنت قد فقدت بطاقتي جريتا جاربو رقم ٢١، والملك فاروق ٧٨. أردت أن أستعيدها كلها في الحال، لذلك كبرت اللعبة، كانت تلك هي الطريقة التي أصبحت بها البطاقات العديدة المهمة التي أملكها أينشتين (٦٣)، ورومي (٣)، وسركيس نظاريان مؤسس شركة «مامبو للبان وحلوى الفاكهة»، رقم (١٠٠)، وكليوباترا (٥١) وقد تحولت إلى مجموعته في دورين فقط.

لم أستطع حتى أن أستوعب. ولأنني كنت أخشى أن يغلبني البكاء، جريت إلى النافذة ونظرت إلى الخارج: كم كان كل شيء يبدو جميلًا فقط منذ خمس دقائق وصول الترام إلى محطة النهاية، منظر البنايات السكنية على البعد من خلال أفرع الأشجار التي كانت أوراقها تتساقط، الكلب الراقد فوق أرضية الشارع المرصوفة بالحصى، يخمش نفسه بتكاسل شديد. لو كان الوقت قد توقف، لو فقط استطعنا العودة خمسة مربعات كما فعلنا عندما لعبنا نرد سباق الخيل ما كنت لعبت فوق أو تحت مع أخي مرة أخرى.

ودون أن أرفع جبيني عن لوح النافذة الزجاجي، قلت: «هل نلعب مرة أخرى؟»

قال أخي: «لن ألعب، فأنت سوف تبكي».

«جواد، أعدك لن أبكي». قلت ذلك بإصرار وأنا أتجه إلى جواره. «ولكننا لا بد أن نلعب بالطريقة التي كنا نلعب بها في البداية، بالقواعد القديمة».

«سوف أقرأ صحيفتي».

قلت: «وهو كذلك»، وأنا أخلط بطاقات مجموعتي التي أصبحت أكثر نحافة من أي وقت مضى، «بالقواعد القديمة، فوق أو تحت؟»

قال: «بدون بكاء، حسنًا، فوق».

كسبت، وأعطاني واحدة من فيلد مارشال فوزي شاكماك. لم آخذها.

«هل تعطيني من فضلك بطاقتي رقم ٧٨، الملك فاروق؟»

قال: «لا، هذا ما لم نتفق عليه».

لعبنا دورين آخرين، وخسرت. إذا كنا فقط لم نلعب ذلك الدور الثالث، وعندما أعطيته بطاقة نابليون رقم ٤٩ كانت يدي ترتعش.

قال أخي: «لن ألعب أكثر من ذلك».

ناشدته. ولعبنا دورين آخرين، وبدلًا من أن أعطيه الصور التي طلبها، رميت كل البطاقات المتبقية معي على رأسه وفي الهواء: البطاقات التي كنت أجمعها على مدى شهرين ونصف الشهر، وأنا أفكر في كل واحدة منها، وكل شخصية فيها، في كل يوم يمر، مخبئًا إياها، أكدسها متوترًا، وأرتبها مهتمًّا رقم ٢٨ ماي وست، و٨٢ جول فيرن، و٧ محمد الفاتح، و٧٠ الملكة إليزابيث، ٤١ «جلال ساليك» (Celal Salik) الكاتب الصحفي، ٤٢ فولتير طارت جميعها في الهواء وتبعثرت فوق أرضية الغرفة.

يا ليتني كنت فقط في مكان مختلف تمامًا، في حياة مختلفة تمامًا. قبل أن أعود إلى غرفة جدتي، تسللت بهدوء إلى أسفل درجات السلم التي تصدر صريرًا وأنا أفكر في شخص بعيد القرابة، والذي كان يعمل في مجال التأمين، وانتحر. أخبرتني جدتي لأبي أن المنتحرين يبقون في مكان مظلم تحت الأرض ولا يذهبون إلى الجنة أبدًا. عندما مضيت لمسافة طويلة على السلم، توقفت في الظلام، واستدرت وصعدت إلى أعلى وجلست على آخر درجة، بجوار غرفة جدتي.

وسمعت جدتي تقول: «أنا لست متيسرة الحال مثل حماتك، عليك أن تعتني بأطفالك وتنتظري».

قالت أمي: «ولكن من فضلك يا أمي العزيزة، أتوسل إليك، أريد أن أعود هنا مع أطفالي».

قالت جدتي: «لا يمكنك الإقامة هنا مع طفلين، هذا لن يصلح مع كل هذه الأتربة والأشباح واللصوص».

قالت أمي: «يا والدتي العزيزة، ألا تذكرين كم كنا سعداء ونحن نعيش هنا فقط نحن الاثنتين، بعد أن تزوجت أختي وتوفي أبي؟»

«مبرور يا حبيبتي، كل ما كنت تفعلينه طوال اليوم هو تقليب صفحات القضايا القديمة في دفاتر أبيك».

«إذا أنا أشعلت الموقد الكبير في الطابق السفلي، فإن هذا المنزل سيكون مريحًا ودافئًا في خلال يومين».

قالت جدتي: «قلت لك ألا تتزوجيه، أليس كذلك؟»

قالت أمي: «إذا أحضرت خادمة فسوف يستغرق الأمر منا يومين فقط للتخلص من كل تلك الأتربة».

قالت جدتي: «أنا لن أسمح لأي من هؤلاء الخدم اللصوص بالدخول إلى هذا المنزل، ... وعلى أي حال يحتاج الأمر ستة أشهر لإزاحة كل تلك الأتربة وأنسجة العنكبوت. وعندئذ يكون زوجك الضال قد عاد إلى البيت مرة أخرى».

سألت أمي: «هل هذا هو كلامك الأخير، يا أمي العزيزة؟»

«مبرور يا بنيتي الحبيبة، إذا جئت إلى هنا مع طفليك، فعلى أي شيء سنعيش، نحن الأربعة؟»

«أمي العزيزة، كم مرة طلبت منك توسلت إليك أن تبيعي الأراضي في «بيبك» قبل أن يصادروها؟»

«لن أذهب إلى مكتب العقارات لأعطي هؤلاء الرجال الأقذار توقيعي وصورتي».

قالت أمي وهي ترفع صوتها: «أمي العزيزة، من فضلك لا تقولي ذلك، لقد أحضرنا أختي الكبرى وأنا كاتب التوثيق حتى بابك».

قالت جدتي: «لم أثق أبدًا في ذلك الرجل، يمكن أن يرى الإنسان بوضوح على وجهه أنه محتال، وقد لا يكون حتى كاتب توثيق، ولا تصيحي في وجهي هكذا».

قالت أمي: «حسنًا، يا أمي العزيزة، لن أفعل». ونادت علينا من الغرفة، «يا أولاد، يا أولاد، تعاليا الآن، اجمعا أشياءكما، سوف نذهب».

قالت جدتي: «تمهلي، إننا حتى لم نقل كلمتين».

همست أمي: «إنك لا تريديننا يا أمي العزيزة».

«خذي هذه، دعي الأطفال يتناولون بعض الحلوى التركية».

قالت أمي: «لا ينبغي لهما أن يأكلا شيئًا قبل الغداء». وبينما كانت تغادر الحجرة، مرت من خلفي لتدخل الغرفة المواجهة، وقالت لأخي: «من ألقى كل تلك الصور على الأرض؟ التقطها فورًا الآن، وأنت... ساعده!»

وبينما كنا نجمع الصور في صمت، رفعت أمنا أغطية الخزانات القديمة ونظرت إلى الثياب التي تعود إلى طفولتها، أزياء الباليه الخاصة بها، الصناديق الصغيرة. الأتربة تحت الهيكل الأسود لدواسة ماكينة الخياطة ملأت أنفي، وجعلت عينيّ تدمعان.

وبينما كنا نغسل أيدينا في الحمام الصغير، توسلت جدتي بصوت ناعم: «مبرور يا عزيزتي، خذي براد الشاي هذا، إنك تحبينه كثيرًا، وهو من حقك.... لقد أحضره جدي لأمي العزيزة عندما كان حاكمًا لدمشق. وهو قد جُلب من الصين، من فضلك خذيه».

قالت أمي: «أمي العزيزة، من الآن لا أريد أي شيء منك، وضعي ذلك في دولابك وإلا سوف تكسريه، هيا يا أولاد، قبلا يد جدتكما».

قالت جدتي تاركة يدها لنا لنقبلها: «يا صغيرتي مبرور، يا بنيتي الحبيبة، من فضلك لا تغضبي من أمك المسكينة... من فضلك لا تتركيني هنا بدون زيارة، بدون أي أحد».

تسابقنا على درجات السلم، وعندما دفعنا نحن الثلاثة الباب المعدني الثقيل وفتحناه، غمرنا ضوء الشمس المشرقة ونحن نتنفس الهواء النقي.

صاحت جدتي: «أغلقوا الباب جيدًا خلفكم... مبرور، سوف تأتين لرؤيتي مرة أخرى هذا الأسبوع، أليس كذلك؟»

وبينما كنا نسير وأيدينا في يدي أمنا، لم يتحدث أحد. وأنصتنا في صمت بينما كان الآخرون يسعلون وهم ينتظرون مغادرة الترام. وعندما بدأنا أخيرًا نتحرك، انتقلنا أنا وأخي إلى الصف التالي من المقاعد، قائلين إننا نريد أن نراقب السائق، وبدأنا نلعب فوق أو تحت. وفي البداية خسرت بعض البطاقات، ثم كسبت القليل. وعندما رفعت الرهان، وافق مبتهجًا. وسرعان ما بدأت أخسر مرة أخرى، وعندما وصلنا إلى محطة عثمان بيه، قال أخي: «مقابل كل الصور التي بقيت معك، هذه رقم ١٥ التي تريدها جدًّا».

لعبت، وخسرت. وقبل أن أسلم المجموعة كلها لأخي، سحبت خفية صورتين دون أن يراني. ثم انتقلت إلى الصف الخلفي لأجلس مع أمي. لم أكن أبكي. نظرت بأسى من النافذة بينما كان الترام يئن وأخذت سرعته تتزايد تدريجيًّا. وراقبت كل شيء يمر علينا، كل هؤلاء البشر والأماكن الذين ذهبوا إلى الأبد: محلات الخياطة الصغيرة، والمخابز، ومحلات الحلوى تنسدل على واجهاتها المظلات، سينما «تان»، حيث شاهدنا تلك الأفلام عن روما القديمة، والأطفال يقفون بطول الجدار بجوار المقدمة، يبيعون المجلات الهزلية القديمة، الحلاق بمقصاته الحادة، والذي كان يخيفني أيضًا، ومجنون الحي نصف العاري، والذي دائمًا ما يقف على باب محل الحلاق.

نزلنا في «هاربيا». وبينما كنا نسير نحو المنزل، كان صمت أخي الذي يعبر عن رضاه يكاد يصيبني بالجنون. أخرجت صورة لندبرج التي كنت أخبئها في جيبي.

كانت هذه هي المرة الأولى التي يرى فيها أخي هذه الصورة. قرأ وهو مندهش: «واحد وتسعون ليندبرج، مع الطائرة التي طارت عبر الأطلنطي! .. أين وجدت هذه؟»

قلت: «لم آخذ حقنتي أمس، وذهبت إلى المنزل مبكرًا، ورأيت أبي قبل أن يرحل. أبي اشتراها لي».

قال: «إذن نصفها ملكي، في الواقع عندما لعبنا ذلك الدور الأخير، كان الاتفاق أن تعطيني كل ما تبقى معك من الصور». وحاول أن ينتزع الصورة من يدي، ولكنه لم ينجح. أمسك رسغي ولواه بشكل عنيف جعلني أركله في ساقه. وتعاركنا، ووقعنا أرضًا متماسكين بالأيدي.

قالت أمي: «توقفا! .... توقفا! نحن في منتصف الشارع».

توقفنا. مر علينا رجل يرتدي بدلة وامرأة ترتدي قبعة. شعرت بالخجل لتعاركنا في الشارع. خطا أخي خطوتين وسقط على الأرض. قال وهو يمسك قدمه: «إنها تؤلمني بشدة».

همست أمي: «قف، تعال هنا الآن. قف، الجميع يراقبوننا».

وقف أخي، وبدأ يحجل على قدمه على الطريق مثل جندي مصاب في أحد الأفلام، وكنت خائفًا أن يكون مصابًا بحق، ولكني كنت لا أزال مسرورًا لرؤيته هكذا. وبعد أن سرنا فترة في صمت، قال: «انتظر وسوف ترى ماذا سيحدث عندما نصل إلى البيت. أمي، علي لم يأخذ حقنته بالأمس».

«أخذتها يا أمي».

صاحت أمي: «هدوءًا...!»

كنا آنذاك قد وصلنا إلى التقاطع الموصل إلى البيت. انتظرنا أن يمر الترام القادم من متشكا قبل أن نعبر الشارع، وبعد الترام جاءت شاحنة وأتوبيس بيشيكتاش يقعقع وينفث سحبًا هائلة من العادم، وفي الاتجاه المعاكس كان ضوء دي سوتو البنفسجي. كان ذلك عندما رأيت عمي يطل على الشارع من النافذة. لم يرني، فقد كان يحدق في السيارات المارة، ظللت أراقبه طويلًا.

هدأ الشارع واستمر هادئًا لفترة طويلة، تحولت لأمي متعجبًا لماذا لم تأخذ بأيدينا وتعبر بنا إلى الجانب الآخر، ورأيتها تبكي في صمت.

حقيبـة أبــي

كلمة نوبل



قبل وفاته بعامين، أعطاني أبي حقيبة صغيرة مليئة بكتاباته، ومخطوطاته، ودفاتره. ومتخذًا طريقته المعتادة المازحة الساخرة، قال لي إنه يريدني أن أقرأها بعد أن يرحل، وكان يعني بذلك بعد وفاته.

قال، بشيء من الحرج: «ألق نظرة فقط. انظر إن كان فيها ما يمكنك أن تستخدمه. ربما بعد أن أذهب يمكنك أن تختار شيئًا وتنشره».

كنا في غرفة مكتبي، تحيط بنا الكتب. كان أبي يبحث عن مكان يضع فيه الحقيبة، جائلًا في الغرفة كما لو كان يريد أن يريح نفسه من حمل يثقل كاهله. وفي النهاية، وضعها بهدوء في ركن منزو. كانت لحظة مخجلة لم ينسها أحدنا، لكن ما إن مرت، وعدنا إلى أدوارنا العادية، واتخذنا سمت شخصيات تأخذ الحياة بخفة، شخصياتنا المازحة، الساخرة، واسترخينا. تحدثنا كما كنا نفعل دائمًا، عن الأشياء التافهة للحياة اليومية، ومشاكل تركيا السياسية التي لا تنتهي، ومغامرات أبي في العمل التي غالبًا تنتهي بالفشل، دون أن نشعر بالكثير من الأسف.

تذكرت أنه بعد أن ذهب أبي، قضيت أيامًا أمر بالحقيبة جيئة وذهابًا دون أن ألمسها. كنت بالفعل على ألفة بهذه الحقيبة الجلدية السوداء الصغيرة، وقفلها، وأركانها المستديرة. كان أبي يأخذها معه في رحلات قصيرة، وأحيانًا يستخدمها في حمل الوثائق إلى العمل. تذكرت وأنا طفل، عندما كان أبي يعود من إحدى رحلاته، كنت أفتح هذه الحقيبة الصغيرة وأجول في محتوياتها، أتشمم رائحة الكولونيا والبلاد الأجنبية. هذه الحقيبة كانت صديقًا أليفًا، تذكرني بقوة بطفولتي، بماضيَّ، ولكن الآن لم أستطع حتى أن ألمسها. لماذا؟ لا شك أنه بسبب الثقل الغامض لمحتوياتها.

والآن سوف أتحدث عن معنى هذا الثقل. إنه ما يصنعه الإنسان عندما يغلق على نفسه في غرفة، ويجلس إلى منضدة، ويترك الدنيا إلى ركن يعبر فيه عن أفكاره هذا هو، معنى الأدب.

وعندما لمست حقيبة أبي، كنت لا أزال غير قادر على أن أحمل نفسي على فتحها. كنت أعلم ماذا بداخل بعض تلك الدفاتر. لقد رأيت أبي يكتب أشياء في قليل منها. ولم تكن هذه هي أول مرة أسمع فيها عن الحمل الثقيل الموجود داخل الحقيبة. كان أبي لديه مكتبة كبيرة؛ ففي شبابه، في أواخر سنوات ١٩٤٠، كان يريد أن يصبح شاعرًا تركيًا، وقد ترجم بالفعل فاليري إلى التركية، لكنه لم يكن يريد أن يعيش نوع الحياة التي تلازم كتابة الشعر في بلد فقير قليل القُرَّاء. كان جدي لأبي من رجال المال والأعمال الأغنياء؛ وقد عاش أبي حياة مرتاحة في طفولته وشبابه، ولم يكن يرغب في تحمل المشاق من أجل الأدب، من أجل الكتابة. كان يحب الحياة بكل ما فيها من جمال كنت أفهم هذا.

أول شيء وضع مسافة بيني وبين محتويات حقيبة أبي كان، بالطبع، الخوف من أنني قد لا أحب ما أقرأه. ولأن أبي كان يعرف ذلك، فقد اتخذ حيطة بتصرفه وكأنه لم يكن يأخذ محتوياتها بجدية. بعد عملي ككاتب لمدة خمس وعشرين سنة، كان يؤلمني أن أرى هذا. لكني لم أكن أريد أن أغضب من أبي لأنه لم يأخذ الأدب بجدية كافية. ... كان خوفي الحقيقي، الشيء الحاسم الذي لم أكن أريد أن أعرفه أو أكتشفه، هو احتمال أن يكون أبي كاتبًا جيدًا. لم أستطع فتح حقيبة أبي لأن هذا كان هو ما أخشاه. والأسوأ من هذا، لم أستطع حتى أن أعترف بهذا لنفسي. إن خرج من حقيبة أبي أدب حقيقي وعظيم، فلسوف أضطر إلى الاعتراف بأن داخل أبي يوجد رجل مختلف تمامًا. كانت هذه احتمالية مخيفة. لأنني حتى عندما كبرت في السن، كنت أريد أبي أن يكون هو أبي فحسب وليس كاتبًا.

الكاتب شخص يقضي سنوات يحاول في صبر أن يكتشف الكينونة الأخرى داخله، والعالم الذي يجعله ما هو عليه. وعندما أتحدث عن الكتابة، فإن أول ما يرد إلى عقلي، ليس رواية، ولا قصيدة، ولا نوعًا أدبيًا، إنه شخص يغلق على نفسه في غرفة، يجلس إلى منضدة، وفي وحدة تامة، يتحول إلى داخله؛ وبين الظلال، يبني عالمًا جديدًا باستخدام الكلمات. هذا الرجل أو هذه المرأة قد يستخدم آلة كاتبة، أو يستفيد من التسهيلات التي يقدمها الكمبيوتر، أو يكتب بقلم على الورق، كما فعلت لمدة ثلاثين سنة. وبينما يكتب، يمكن أن يشرب الشاي أو القهوة، أو يدخن السجائر. ومن وقت لآخر قد ينهض من منضدته لينظر إلى الخارج من النافذة إلى الأطفال يلعبون في الشارع، وإن كان محظوظًا، قد ينظر إلى أشجار ومنظر جميل، أو يمكن أن يحدق في جدار خالٍ. يمكن أن يكتب قصائد، أو مسرحيات، أو روايات، كما أفعل. كل هذه الاختلافات تأتي بعد العمل الضروري من الجلوس إلى منضدة والتحول بصبر إلى داخل النفس. الكتابة هي تحويل تلك النظرة إلى الداخل إلى كلمات، أن تفحص العالم الذي يمر

فيه هذا الشخص عندما يختلي بنفسه، وأن تفعل ذلك بصبر، وعناد، وفرحة. وعندما أجلس إلى منضدتي، لأيام، وشهور، وسنوات، أضيف ببطء كلمات جديدة إلى الصفحات الخالية، أشعر وكأنني أخلق عالمًا جديدًا، كأنني أبني كينونة ذلك الشخص الآخر الموجود داخلي، بنفس الطريقة التي يمكن أن يبني بها شخص جسرًا أو قبة، حجرًا بحجر. والأحجار التي نستخدمها نحن الكُتّاب هي الكلمات. وبينما نمسكها في أيدينا، مستشعرين الطرق التي تتصل بها كل كلمة بالأخريات، ناظرين إليها أحيانًا عن بعد، أحيانًا نكاد نهدهدها ونربت عليها بأصابعنا وأطراف أقلامنا، نزنها، نحركها، سنة بعد سنة، بصبر وأمل، وبينما نفعل ذلك نخلق عوالم جديدة.

ليس الإلهام هو سر الكاتب ـ فليس من الواضح أبدًا من أين يأتي هذا الإلهام ـ إنه العناد، والصبر. هناك مثل تركي جميل يقول: «يمكنك أن تحفر بئرًا بإبرة»، ويبدو لي أن قائل هذا المثل كان يقصد الكُتّاب. في القصص القديمة، أحب صبر فرحات، الذي يحفر في الجبال من أجل حبه وأفهم ذلك أيضًا. وفي روايتي «اسمي أحمر»، عندما كتبت عن فناني المنمنمات الفارسية القديمة الذين كانوا يرسمون نفس الحصان بنفس الحب، يحفظون كل خط فيه، لسنوات كثيرة جدًّا حتى إنهم كانوا يستطيعون إعادة رسم ذلك الحصان الجميل حتى وأعينهم مغلقة، كنت أعرف أنني كنت أتكلم عن صناعة الكتابة، وعن حياتي نفسها. لو كان لكاتب أن يروي قصته هو ببطء، وكأنها كانت قصة عن أناس آخرين إن كان يشعر بقوة القصة تتصاعد داخله، إن كان عليه أن يجلس إلى منضدة ويمنح نفسه بصبر لفنه ـ حرفته ـ فلا بد أولًا أن يكون لديه بعض الأمل. إن ملاك الإلهام (الذي يزور البعض بانتظام ونادرًا ما يأتي آخرين) يحب أولئك الذين يمنحونه ثقتهم ويؤمنون به، وعندما يشعر الكاتب بأنه في أسوأ لحظات وحدته، عندما تساوره أسوأ الشكوك في مجهوداته، وأحلامه، وقيمة ما يكتبه، عندما يظن أن قصته ليست إلا قصته وحده في مثل تلك اللحظات يختار الملاك أن يكشف له قصصًا، وصورًا وأحلامًا سوف ترسم العالم الذي يريد أن يبنيه. وإن عدت إلى الوراء لأفكر في الكتب التي كرست لها حياتي كلها، فلا بد أن تدهشني تلك اللحظات التي كنت أشعر فيها وكأن العبارات، والأحلام، والصفحات التي انتشيت سعادة بها، لم تأت من خيالي الخاص أن قوة أخرى قد وجدتها وقدمتها لي بمنتهى الكرم.

كنت أخشى فتح حقيبة أبي وقراءة دفاتره لأنني عرفت أنه ما كان ليتحمل المتاعب التي تحملتها، أنه لم يكن يحب الوحدة بل الزحمة والصالونات والنكات والصحبة والاختلاط بالأصدقاء. لكن فيما بعد أخذت أفكاري منحنى آخر. هذه الأفكار، هذه الأحلام بالزهد

والصبر، كانت تحيزات أستمدها من حياتي الخاصة وخبرتي الخاصة ككاتب. لقد كان هناك الكثير من الكتاب الرائعين الذين كانوا يكتبون وهم محاطون بالازدحام والحياة العائلية، في بريق الصحبة ووسط الحوارات السعيدة. بالإضافة إلى ذلك، عندما كنا صغارًا، شعر أبي بالتعب من رتابة الحياة العائلية، وتركنا ليذهب إلى باريس، حيث كان يجلس ـ كما يفعل كثير من الكُتّاب ـ في غرفة الفندق يملأ الدفاتر. كنت أعرف أيضًا أن بعض تلك الدفاتر نفسها كانت في هذه الحقيبة، لأنه أثناء تلك السنوات قبل أن يحضرها لي، كان أبي أخيرًا قد بدأ يتحدث معي حول تلك الفترة في حياته. كان قد تحدث عن تلك السنوات حتى عندما كنت طفلًا، لكنه لم يكن يشير إلى نقاط الضعف في نفسه، أحلامه بأن يصبح كاتبًا، أو أسئلة الهوية التي كانت تهاجمه في غرفته بالفندق. كان يحكي لي بدلًا من ذلك عن كل الأوقات التي رأى فيها سارتر على أرصفة باريس، عن الكتب التي قرأها والأفلام التي شاهدها، كل ذلك بصدق وزهو شخص يبلغك بأخبار بالغة الأهمية. وعندما أصبحت كاتبًا، لم أنس أبدًا أن فضل ذلك يرجع جزئيًا لحقيقة أن أبي كان يمكن أن يتحدث عن كُتّاب العالم أكثر كثيرًا مما يتحدث عن الباشوات أو القادة الدينيين العظام. وهكذا، ربما يكون عليّ أن أقرأ دفاتر أبي وأنا أضع ذلك في ذهني، وأتذكر إلى أي مدى أدين إلى مكتبته الكبيرة. كان لا بد أن أضع في عقلي أنه عندما كان يعيش معنا، فإنه مثلي، كان يستمتع بالبقاء وحيدًا مع كتبه وأفكاره وألا أهتم كثيرًا بالقيمة الأدبية لكتابته.

لكني وأنا أحدق في قلق وانفعال إلى الحقيبة التي أورثني إياها، شعرت أيضًا أن هذا هو الشيء ذاته الذي يمكن ألا أكون قادرًا على أن أفعله. أحيانًا كان أبي يتمدد على الأريكة أمام كتبه، مهملًا الكتاب الذي في يده، أو المجلة، ويغيب في حلم، ويفقد نفسه لوقت طويل في أفكاره. عندما كنت أرى على وجهه تعبيرًا مختلفًا تمامًا عن ذلك الذي كنت أراه بين الدعابات والمضايقات وشجار الحياة العائلية عندما كنت أرى أولى علامات النظرة إلى الداخل كنت أفهم، خاصة أثناء طفولتي وبدايات شبابي، في ذعر، أنه قد انقطع عن الاتصال بنا. والآن، بعد سنوات كثيرة، أعرف أن انقطاع الاتصال هذا هو الخاصية الأساسية التي تحول الإنسان إلى كاتب. الصبر والكدح لا يكفيان لأن يصبح الإنسان كاتبًا: لا بد أن نشعر أولًا بأننا مضطرون إلى الهرب من الزحام والصحبة، وكل ما يخص الحياة اليومية العادية، وأن نغلق على أنفسنا في غرفة. إننا نأمل في الصبر والأمل لكي نتمكن من خلق عوالم عميقة في كتاباتنا. لكن الرغبة في أن تغلق على نفسك في غرفة هي التي تدفعنا إلى العمل.

إن رائد هذا النوع من الكاتب المستقل الذي يقرأ كتبه من أجل رضا قلبه، والذي بالاستماع

إلى صوت ضميره وحده يتشاجر مع كلمات الآخرين؛ والذي بدخوله في حوار مع كتبه، يطور أفكاره الخاصة، وعالمه الخاص هو بكل تأكيد «مونتانيي» (Montaigne)، في الأيام المبكرة للأدب الحديث. كان مونتانيي كاتبًا يرجع إليه أبي كثيرًا، ويوصيني بقراءته. كنت أحب أن أرى نفسي أنتمي إلى تقاليد الكتاب الذين أينما يكونون في العالم، في الشرق أو في الغرب، يفصلون أنفسهم عن المجتمع، ويغلقون على أنفسهم مع كتبهم في غرفاتهم. إن نقطة الانطلاق للأدب الحقيقي هي الإنسان الذي يغلق على نفسه في غرفته مع كتبه.

ولكن ما إن نغلق على أنفسنا، سرعان ما نكتشف أننا لسنا وحدنا كما كنا نظن. إننا في صحبة كلمات أولئك الذين جاءوا قبلنا، في صحبة قصص الناس الآخرين، وكتب الناس الآخرين، وكلمات الناس الآخرين، الشيء الذي نسميه بالتراث. إنني أعتقد أن الأدب هو أقيم ذخيرة جمعتها البشرية في سعيها لفهم نفسها. إن المجتمعات، والقبائل والشعوب تصبح أكثر ذكاء، وأكثر ثراء، وأكثر تقدمًا بقدر ما تكترث بكلمات مؤلفيها المهمومة، وكما نعلم جميعًا، إن حرق الكتب وتحقير الكُتّاب كليهما علامات على أن عصورًا من الظلام وضيق الأفق وفقدان البصيرة تمتد أمامنا. لكن الأدب لم يكن أبدًا مجرد همٍّ قومي. إن الكاتب الذي يغلق على نفسه في غرفة ويذهب في رحلة داخل نفسه سوف يكتشف، عبر السنوات، القاعدة الخالدة للأدب: لا بد أن تكون لديه الحاسة الفنية والمهارة الحرفية التي تمكنه من أن يروي قصصه الخاصة كما لو كانت قصص الناس الآخرين، وأن يروي قصص الناس الآخرين كما لو كانت قصصه هو، فهذا هو ما يعنيه الأدب. لكننا لا بد أولًا أن نغوص في قصص الآخرين وكتبهم.

كان أبي لديه مكتبة جيدة ـ ألفًا وخمسمائة كتاب ـ كلها، أكثر مما يكفي لكاتب. وعندما كنت في الثانية والعشرين، ربما لم أكن قد قرأتها كلها، لكنني كنت على ألفة بكل كتاب كنت أعرف أيها كان هامًّا، وأيها كان خفيفًا ولكنه سهل القراءة، وأيها يعتبر من الكلاسيكيات، وأيها كان جزءًا أساسيًّا لأي تعليم، وأيها يمكن أن ينسى ولكنه يحمل قصصًا مسلية عن التاريخ المحلي، وأي المؤلفين الفرنسيين كان أبي ينظر إليهم بتقدير بالغ. أحيانًا كنت أنظر إلى تلك المكتبة عن بعد وأتخيل أنه في يوم ما، في بيت آخر، سوف أبني مكتبتي الخاصة، مكتبة تفوق حتى هذه، أبني لنفسي عالمًا. عندما نظرت إلى مكتبة أبي عن بعد، بدت لي صورة مصغرة من العالم الحقيقي. لكن هذا كان عالمًا يُرى من ركننا الخاص، من إسطنبول. كانت المكتبة دليلًا على ذلك. فقد بنى أبي مكتبته من رحلاته بالخارج، بناها بكتب جاء بأغلبها من باريس وأمريكا، لكنها أيضًا ضمت كتبًا اشتراها من المحلات التي تبيع الكتب باللغات الأجنبية في سنوات ١٩٤٠ و١٩٥٠، ومن بائعي الكتب القدامى والجدد في إسطنبول، الذين عرفتهم أنا أيضًا. إن

عالمي خليط من المحلي القومي والغربي. وفي سنوات ١٩٧٠، بدأت أنا أيضًا ببعض الطموح أبني مكتبتي الخاصة. ولم أكن قد قررت بعد أن أصبح كاتبًا وكما قلت في كتابي «إسطنبول»، لقد أصبحت أشعر أنني لن أصبح رسامًا على أي حال، لكني لم أكن واثقًا من المسار الذي ستتجه إليه حياتي. كنت أشعر داخلي بفضول لا يهدأ، برغبة يقودها الأمل في القراءة والتعلم، ولكن في نفس الوقت شعرت أن حياتي كانت بشكل ما ناقصة، إنني لن أكون قادرًا على أن أعيش مثل الآخرين. وعندما كنت أحدق في مكتبة أبي، لم أستطع أن أمنع نفسي من فكرة أنني كنت أعيش بعيدًا عن مركز الأشياء، في الأطراف، انطباع يشترك فيه كل من عاش في إسطنبول في تلك الأيام. وكان هناك سبب آخر لقلقي، خوفي من أن أصبح شيئًا غير مكتمل، لأنني كنت أعرف جيدًا أنني عشت في بلد لا يظهر اهتمامًا بمبدعيه، سواء كانوا تشكيليين أو كتابًا، وكان ذلك يجعلهم يائسين. في السبعينيات، عندما كنت آخذ النقود التي يعطيها لي أبي وأشتري بنهم كتبًا باهتة، متربة، زوايا صفحاتها ملتوية ومطوية، من بائعي الكتب القديمة في إسطنبول، كان تأثري بالحالة الجديرة بالرثاء لتلك المحلات لبيع الكتب القديمة وبتلك الحالة اليائسة لبائعي الكتب القديمة الفقراء، والمنحطي المكانة، الذين كانوا يضعون بضائعهم من الكتب على الأرصفة، وفي أفنية الجوامع، وفي فجوات جدران بالية بنفس درجة تأثري بكتبهم.

أما بالنسبة لمكاني في العالم في الحياة، كما في الأدب، كان شعوري الأساسي هو أنني لم أكن في المركز. في مركز العالم هناك حياة أكثر ثراء وأكثر إثارة من حياتنا، ومع كل إسطنبول، وكل تركيا، كنت خارج هذا المركز. واليوم أظن أنني أشترك في هذا الشعور مع معظم الناس في العالم. بنفس الطريقة، كان هناك أدب عالمي، وكان مركز هذا الأدب العالمي أيضًا بعيدًا جدًّا عني. والواقع أن ما كان في ذهني هو الأدب الغربي، وليس الأدب العالمي، ونحن الأتراك خارجه. كانت مكتبة أبي دليلًا على ذلك. في أحد أطرافها، كانت هناك كتب إسطنبول أدبنا، عالمنا المحلي، بكل تفاصيله المحببة وفي الطرف الآخر، كانت كتب هذا العالم الآخر الغربي، والذي لا يحمل عالمنا تشابهًا معه، والذي كان عدم التشابه معه يعطينا شعورًا بالألم والأمل معًا. أن تكتب، أن تقرأ، كان يشبه ترك عالمنا ليجد الإنسان عزاء وسلوى في آخرية ذلك العالم الآخر، الغريب والمدهش. كنت أشعر أن أبي يقرأ الروايات ليهرب من حياته، وليهرب إلى الغرب - بالضبط كما سوف أفعل فيما بعد - أو بدا لي أن الكتب في تلك الأيام كانت أشياء نلجأ إليها لنهرب من ثقافتنا نفسها، والتي كنا نجدها ناقصة للغاية. ولم نكن بالقراءة وحدها نترك حياتنا في إسطنبول ونرحل غربًا إنما بالكتابة أيضًا. ولكي يملأ دفاتره تلك، ذهب أبي إلى باريس، وأغلق على نفسه في غرفته، ثم أعاد كتاباته إلى تركيا. وبينما أحدق في حقيبة أبي، بدا

لي أن هذا هو ما يسبب لي القلق. بعد العمل في غرفة لمدة خمسة وعشرين عامًا لأعيش ككاتب في تركيا، أثار سخطي أن أرى أبي يخبئ أعمق أفكاره داخل هذه الحقيبة، وأن يتصرف وكأن الكتابة عمل ينبغي أن يمارس في السر، بعيدًا عن أعين المجتمع، والدولة، والناس. ربما كان هذا هو السبب الأساسي الذي جعلني أشعر بالغضب من أبي لأنه لم يأخذ الأدب بجدية كما فعلت.

والواقع أنني كنت غاضبًا من أبي لأنه لم يعش حياة كحياتي، لأنه لم يتشاجر أبدًا مع حياته، وقضي حياته سعيدًا يضحك مع أصدقائه وأحبائه. لكن جزءًا مني كان يعرف أنني أستطيع أيضًا أن أقول إنني لم أكن غاضبًا بقدر ما كنت أشعر بالغيرة، إن هذه الكلمة الثانية هي الأكثر دقة، وهذا أيضًا جعلني أشعر بالقلق. وهذا قد يكون عندما أسأل نفسي بصوتي الغاضب الهازئ المعتاد: «ما السعادة؟ هل السعادة هي أن تفكر أنك عشت حياة عميقة في تلك الغرفة المنعزلة؟ أو السعادة هي أن تعيش حياة مرتاحة في المجتمع، معتقدًا في نفس الأشياء التي يعتقد فيها كل إنسان، أو أن تتصرف كما لو كنت كذلك؟ هل هي السعادة أم التعاسة أن تعيش حياتك تكتب في السر، بينما تبدو في انسجام مع كل ما حولك؟ لكن هذه أسئلة نابعة من مزاج عكر. من أين جاءتني تلك الفكرة بأن مقياس الحياة الطيبة هو السعادة؟ الناس، والصحف، الجميع يتصرفون وكأن أهم مقياس للحياة هو السعادة. ألا يوحي هذا وحده بأنه ربما يجدر بنا أن نكتشف إن كان العكس تمامًا هو الصحيح؟ فعلى أي حال، لقد هرب أبي بعيدًا عن عائلته مرات كثيرة، فإلى أي مدى أستطيع أن أقول إنني أعرفه، أو إنني أفهم قلقه؟

وهكذا، كان هذا هو ما يدفعني عندما فتحت حقيبة أبي لأول مرة. هل كان في حياة أبي سر، تعاسة لم أكن أعرف عنها شيئًا، شيء لم يستطع أن يحتمله إلا بأن يسكبه في كتابته؟ وبمجرد أن فتحت الحقيبة، استعدت رائحتها المعبقة بالسفر، تعرفت على الدفاتر المتعددة، ولاحظت أن أبي قد أراها لي منذ سنوات ولكن دون تأمل طويل فيها. معظم هذه الدفاتر التي آخذها الآن بين يدي كان قد ملأها عندما تركنا وذهب إلى باريس في شبابه. ومع ذلك فقد كنت، كما حدث مع كثير من الكُتّاب الذين أعجبت بهم ـ والذين قرأت قصص حياتهم ـ أتمنى أن أعرف ما كتبه أبي، وكيف كان يفكر عندما كان في مثل عمري. ولم أستغرق وقتًا طويلًا لأتحقق من أنني لن أجد شيئًا من ذلك هنا. إن ما سبب أشد القلق لي هو أنني كنت أقع في دفاتر أبي ـ هنا وهناك ـ على صوت كاتب. لم يكن هذا صوت أبي، هكذا حدثت نفسي؛ لم يكن أصيلًا، أو على الأقل لم يكن ينتمي إلى الرجل الذي عرفته كأبي. وكشف خوفي من أن أبي ربما لم يكن هو أبي وهو يكتب عن خوف أعمق: خوف من أنني في أعماقي قد لا أكون أصيلًا،

أنني قد لا أجد شيئًا جيدًا في كتابة أبي. وزاد هذا من خوفي من أن أجد أن أبي كان متأثرًا بشدة بكتاب آخرين وأدخلني في اليأس الذي أصابني بشدة عندما كنت صغيرًا، أحاول صياغة حياتي، كينونتي نفسها، رغبتي في الكتابة، وعملي تحت المساءلة. أثناء السنوات العشر الأولى من حياتي ككاتب، كانت مشاعر القلق هذه تنتابني بعمق أشد وحتى وأنا أحاربها كنت أحيانًا أخشى أنني في يوم من الأيام سوف يكون عليّ أن أعترف بالهزيمة ـ كما فعلت مع الرسم ـ وأن أستسلم للانزعاج والقلق، وأن أتخلى عن كتابة الروايات أيضًا.

وقد أشرت بالفعل إلى الإحساسين الأساسيين اللذين ملآ نفسي وأنا أغلق حقيبة أبي وأضعها بعيدًا: الإحساس بأنني معزول في الأطراف، والخوف من أن تعوزني الأصالة. من المؤكد أنها لم تكن المرة الأولى التي دارت في نفسي تلك المشاعر. فلسنوات، في قراءاتي وكتاباتي، كنت أدرس، وأكتشف، وأعمق هذه الأحاسيس، بكل تنويعاتها وعواقبها غير المقصودة، ونهاياتها العصبية، وبواعثها، وألوانها الكثيرة. من المؤكد أن معنوياتي كانت ترتج بتلك الارتباكات، والحساسيات، والآلام المنفلتة التي كانت تبعثها في نفسي الحياة والكتب، وغالبًا في شبابي. ولكني لم أصل إلى فهم كامل لمشاكل الأصالة إلا بكتابة الكتب (كما في رواية «اسمي أحمر» (My Name Is Red)، ورواية «الكتاب الأسود» (The Black Book)) ومشاكل الحياة في الأطراف (كما في «الثلج» (Snow) و«إسطنبول» (Istanbul)). بالنسبة لي، أن أكون كاتبًا يعني أن أتعرف على الجراح السرية التي نحملها في دواخلنا، الجراح التي تصل من السرية لدرجة أننا أنفسنا نادرًا ما ننتبه إليها، وأن أستكشفها بصبر، وأعرفها، وألقي الضوء عليها، وأمتلك تلك الآلام والجراح، وأن أجعل منها جزءًا واعيًا من أرواحنا وكتابتنا.

الكاتب يتحدث عن أشياء يعرفها الجميع ولكنهم لا يعرفون أنهم يعرفونها. إن استكشاف هذه المعرفة ومراقبتها وهي تنمو أمر ممتع، يزور القراء عالمًا هو عالم مألوف ومدهش في الوقت ذاته. عندما يغلق كاتب على نفسه في غرفة لسنوات لكي يصقل حرفته ـ لكي يخلق عالمًا ـ لو استخدم هذه الجراح السرية كنقطة انطلاق له فإنه يضع ثقة عظيمة بالإنسانية، سواء كان يعرف ذلك أو لا. إن إيماني ينبع من الاعتقاد بأن كل البشر يشبهون بعضهم بعضًا، أن الآخرين يحملون جراحًا كجراحي ولهذا فسوف يفهمون. وكل الأدب الحقيقي ينبع من هذه الثقة الطفولية المفعمة بالأمل بأن كل الناس يماثلون بعضهم بعضًا. وعندما يغلق كاتب على نفسه في غرفة لسنوات، فإنه بهذه اللمحة يقترح إنسانية واحدة، عالمًا بدون مركز.

ولكن كما يمكن أن نرى من حقيبة أبي والألوان الباهتة لحياتنا في إسطنبول، فإن العالم كان له مركز بالفعل، وكان هذا المركز بعيدًا عنا. في كتبي وصفت ببعض التفاصيل كيف

أن تلك الحقيقة الأساسية أثارت إحساسًا تشيكوفيًّا بالإقليمية، وكيف أنها، في مسار آخر، قادت إلى تشككي في أصالتي. وأعرف من الخبرة أن معظم الناس على هذه الأرض يعيشون بنفس الأحاسيس، وأن الكثيرين يعانون من شعور أعمق بعدم الكفاءة، ونقص الأمان، والإحساس بالتدني، أكثر حتى مما أشعر. نعم، إن أعظم الأزمات التي تواجه الإنسانية لا تزال هي أن يكون الإنسان بلا أرض، بلا مأوى، والجوع. ... ولكن اليوم، تروى لنا تليفزيوناتنا وصحفنا عن تلك المشاكل الجوهرية بشكل أسرع وأبسط بكثير مما يستطيع الأدب أن يفعل أبدًا. إن أشد ما يحتاجه الأدب اليوم هو أن يقول وأن يفحص المخاوف الأساسية للبشرية: الخوف من أن يُسقطوا من الحساب، أن يُتركوا خارج عالم المركز، والخوف من أن يعتبروا بلا قيمة، والشعور بعدم الجدوى الذي يرافق مثل تلك المخاوف؛ الإذلال الجمعي، الضعف، الاستخفاف، المآسي، الحساسيات، والمهانات المتخيلة، وتضخم المشاعر القومية التي ترافق كل ذلك... ما إن تواجهني مثل تلك المشاعر، واللغة المبالغ فيها والخالية من المنطق التي يتم بها التعبير عنها، أعرف أنها تلمس ظلامًا داخل نفسي. لقد شهدنا كثيرًا شعوبًا، ومجتمعات، خارج العالم الغربي وهي شعوب يمكن أن تتطابق هويتي معها بسهولة تخضع لمخاوف تقودها أحيانًا إلى الانتحار، وكل هذا بسبب حساسياتهم وخوفهم من الامتهان. وأعرف أيضًا أنه في الغرب ـ وهو أيضًا عالم يمكن أن تتطابق هويتي معه بنفس السهولة ـ أمم وشعوب تشعر بالفخر الزائد في ثراثها وفي أنها قدمت لنا النهضة، والتنوير، والحداثة، وأنها من وقت لآخر كانت تخضع لشعور بالرضا عن الذات قد يكون بنفس القدر من الغباء.

هذا يعني أن أبي لم يكن هو الشخص الوحيد، وأننا جميعًا نعطي أهمية بالغة لفكرة عالم له مركز. وبينما الشيء الذي يرغمنا على حبس أنفسنا للكتابة داخل غرفاتنا لسنوات هو نوع من الإيمان بالعكس: الاعتقاد بأنه ذات يوم سوف تُقرأ كتاباتنا، وسوف تُفهم، لأن الناس في كل مكان من العالم يشبهون بعضهم بعضًا. لكن هذا، كما أعرف من كتاباتي وكتابات أبي، نوع من التفاؤل المضطرب، يشوبه غضب من أن نزاح إلى الهوامش، من أن يتم إسقاطنا من الحساب، أن نترك خارج المركز. لقد لمست مشاعر الحب والكراهية التي شعر بها دستويفسكي تجاه الغرب طوال حياته شعرت بها أيضًا في كثير من المناسبات. ولكن إن كنت قد قبضت على حقيقة جوهرية، إن كان لي سبب للتفاؤل، فإنه لأنني سافرت مع هذا الكاتب العظيم من خلال علاقته بالغرب، المفعمة بالحب والكراهية، لكي أحتضن العالم الآخر الذي بناه على الجانب الآخر.

جميع الكُتّاب الذين كرسوا حياتهم لهذه المهمة يعرفون هذه الحقيقة: مهما كان غرضك الأصلي، فإن العالم الذي نخلقه بعد سنوات وسنوات من الكتابة المليئة بالأمل سوف يتحرك

في النهاية إلى أماكن أخرى مختلفة تمامًا. سوف يأخذنا بعيدًا عن المنضدة التي عملنا عليها بحزن أو بغضب، يأخذنا إلى الجانب الآخر من ذلك الحزن والغضب، إلى عالم آخر. هل يمكن ألا يكون أبي قد وصل إلى مثل هذا العالم بنفسه؟ هذا العالم يسحرنا، مثل الأرض التي تتشكل ببطء، ترتفع ببطء من الضباب بكل ألوانها كجزيرة بعد رحلة بحرية طويلة. إننا نشعر بأننا بنفس الحيرة التي شعر بها الرحالة الغربيون الذين قطعوا رحلة من الجنوب ليلقوا نظرة على إسطنبول تظهر من بين الضباب. في نهاية رحلة بدأت بالأمل والفضول، تقع أمامهم مدينة من المساجد والمآذن، خليط من البيوت والشوارع والمرتفعات والجسور والمنحدرات، عالم كامل. وعند رؤيتها، نتمنى أن ندخل إلى هذا العالم ونفقد أنفسنا داخله، بالضبط كما نفقد أنفسنا داخل كتاب. بعد الجلوس إلى منضدة لأننا نشعر أننا إقليميون، منبوذون، على الهوامش، غاضبون أو مكتئبون بشدة، إذا بنا قد وجدنا وراء تلك المشاعر عالمًا كاملًا.

إن ما أشعر به الآن هو عكس ما شعرت به في طفولتي وشبابي: فبالنسبة لي كانت إسطنبول هي مركز العالم. وليس هذا لمجرد أنني عشت فيها كل حياتي، ولكن لأنني طوال الثلاثة والثلاثين عامًا الماضية كنت أسرد شوارعها وجسورها وأهلها وكلابها وبيوتها ومساجدها ونافوراتها وأبطالها الغرباء ومحلاتها وشخصياتها المشهورة، ومناطقها المظلمة، وأيامها ولياليها، جاعلًا من كل ذلك جزءًا مني، محتضنًا ذلك كله. نقطة نقطة تتحقق عندما يصبح هذا العالم الذي صنعته بيديّ، هذا العالم الذي لا وجود له إلا في رأسي، أكثر واقعية بالنسبة لي من المدينة التي أعيش فيها في الواقع. كان هذا عندما يبدو أن كل هؤلاء الناس والشوارع والأشياء والمباني قد بدأت تتحدث بعضها مع بعض، وبدأت تتفاعل بطرائق لم أتوقعها مسبقًا، وكأنها هي لا تعيش فقط في خيالي أو في كتبي، وإنما تعيش لنفسها. هذا العالم الذي صنعته مثل رجل يحفر بئرًا بإبرة سوف يبدو حينئذ أكثر واقعية من أي شيء آخر.

ربما اكتشف أبي أيضًا هذا النوع من السعادة أثناء السنوات التي قضاها يكتب، فكرت وأنا أحدق في حقيبة أبي: لا ينبغي أن أصدر عليه حكمًا مسبقًا. لقد كنت أشعر بالامتنان له، على أي حال: فهو لم يكن أبدًا أبًا عاديًّا: آمرًا، ناهيًا، مسيطرًا، معاقبًا، ولكنه أب تركني دائمًا على حريتي، دائمًا أظهر لي الاحترام البالغ. لقد كنت دائمًا أعتقد أن مقدرتي من وقت لآخر على أن أستمد من خيالي، سواء كان ذلك حرية أو طفولة، فقد كان ذلك لأنني، على عكس كثير من أصدقائي في فترة الطفولة والشباب، لم يكن لديَّ خوف من أبي، ولأنني أحيانًا كنت أعتقد بعمق أنني كنت قادرًا على أن أصبح كاتبًا لأن أبي، في شبابه، كان يأمل أن يكون كاتبًا أيضًا. كان لا بد أن أقرأه بتسامح وأن أسعى إلى فهم ما كتبه في غرفات الفندق تلك.

بتلك الأفكار المفعمة بالأمل سرت نحو الحقيبة، التي كانت لا تزال موضوعة حيث تركها أبي؛ مستخدمًا كل ما بي من قوة إرادة، قرأت بضعة مخطوطات ودفاتر. ما الذي كتب عنه أبي؟ إنني أتذكر مشاهد قليلة من نوافذ الفنادق الباريسية، قصائد قليلة، مفارقات، تحليلات. ... وبينما أكتب أشعر وكأن شخصًا خرج لتوه من حادث مروري وكان يجاهد ليتذكر كيف حدث ذلك، بينما في نفس الوقت يكره فكرة تذكر ما حدث كثيرًا. عندما كنت طفلًا، وكان أبي وأمي على شفا مشاجرة ـ حين كانا يقعان في تلك الحالة من الصمت المريع ـ كان أبي يفتح الراديو في الحال، ليغير من الحالة المزاجية، وتساعدنا الموسيقى على نسيان كل شيء بشكل أسرع.

فلأغير الحالة المزاجية ببعض الكلمات الطيبة التي آمل أن تقوم بدور تلك الموسيقى. كما تعلمون، إن السؤال الذي يوجه لنا نحن الكُتّاب كثيرًا، السؤال المفضل، هو: لماذا تكتب؟ أنا أكتب لأنني أشعر بحاجة داخلية لأن أكتب! أنا أكتب لأنني لا أستطيع أن أقوم بعمل عادي مثل الناس الآخرين. أنا أكتب لأنني أريد أن أقرأ كتبًا مثل تلك التي أكتبها. أنا أكتب لأنني غاضب منكم جميعًا، غاضب من الجميع. أنا أكتب لأنني أحب أن أجلس في غرفة طوال اليوم أكتب. أنا أكتب لأنني لا أستطيع أن أقوم بدور في الحياة الحقيقية إلا بتغييرها. أنا أكتب لأنني أريد آخرين، كلنا جميعًا، العالم كله، أن يعرف أي نوع من الحياة عشناها، ونستمر نعيشها، في إسطنبول، في تركيا. أنا أكتب لأنني أحب رائحة الورق والقلم والحبر. أنا أكتب لأنني أومن بالأدب، وبفن الرواية، أكثر مما أومن بأي شيء آخر. أنا أكتب لأنها عادة، وعاطفة. أنا أكتب لأنني أخشى أن يطويني النسيان. أنا أكتب لأنني أحب المجد والاهتمام اللذين تجلبهما الكتابة. أنا أكتب لأكون وحدي. ربما أنا أكتب لأنني آمل أن أفهم لماذا أنا غاضب جدًّا، جدًّا، منكم جميعًا، غاضب جدًّا، جدًّا، من كل إنسان. أنا أكتب لأنني أحب أن يقرأني الآخرون. أنا أكتب لأنني متى بدأت رواية، أو مقالًا، أو صفحة، أريد أن أنهيها. أنا أكتب لأن الجميع يتوقع مني أن أكتب. أنا أكتب لأن داخلي اعتقادًا طفوليًّا بخلود المكتبات، وبالطريقة التي تجلس بها كتبي على الرف. أنا أكتب لأنه من المثير أن نحول كل ما في الحياة من جمال وثراء إلى كلمات. أنا أكتب، ليس لأروي قصة، ولكن لكي أؤلف قصة. أنا أكتب لأنني أرغب في الهروب من النذير الذي يقول إن هناك مكانًا ينبغي أن أذهب إليه، ولكن ـ تمامًا كما في الحلم ـ لا يمكنني الوصول إليه. أنا أكتب لأنني لم أستطع أبدًا أن أكون سعيدًا. أنا أكتب لأكون سعيدًا.

بعد أسبوع من مجيئه إلى مكتبي، وتركه حقيبته، جاء أبي ليزورني مرة أخرى. وكما هو الحال

دائمًا، أحضر لي معه قالب شيكولاتة (لقد نسي أنني في الثامنة والأربعين من العمر)؛ وكما هو الحال دائمًا، تحادثنا وضحكنا عن الحياة والسياسة والنميمة العائلية. وجاءت لحظة تحركت فيها عينا أبي إلى الركن الذي ترك فيه حقيبته، ورأى أنني حركتها. نظر كل منا في عيني الآخر. وتبع ذلك صمت متوتر. لم أخبره بأنني فتحت الحقيبة وحاولت قراءة محتوياتها؛ بدلًا من ذلك حولت نظري بعيدًا. لكنه فهم. كما فهمت أنه فهم. كما فهم أنني فهمت أنه فهم. لكن كل هذا الفهم كان أكثر مما يمكن أن يحدث في لحظات قليلة. لأن أبي كان رجلًا سعيدًا، متساهلًا، ويعتقد في ذاته: ابتسم لي بالطريقة التي كان يفعلها دائمًا. وبينما غادر البيت، كرر كل الأشياء الجميلة والمشجعة التي كان دائمًا يقولها لي كأب.

وكما يحدث دائمًا، راقبته يرحل، وأنا أشعر بحسد لسعادته، وخلوه من الهم، وقدرته على الاحتفاظ بسيطرته على نفسه في كل الأحوال. لكني أتذكر أنه في ذلك اليوم كانت هناك أيضًا ومضة من السعادة داخلي جعلتني أشعر بالخجل. وقد بعثتها فكرة أنني ربما لم أكن مرتاحًا في الحياة مثله، ربما لم أعش حياة سعيدة وسهلة مثلما عاش هو، ولكني قد كرست حياتي للكتابة ها أنت فهمتني... لقد خجلت أنني أفكر في مثل تلك الأشياء على حساب أبي. من بين كل الناس، أبي، الذي لم يكن أبدًا مصدرًا لألمي أبي الذي تركني حرًّا. كل ذلك لا بد أن يذكرنا بأن الكتابة والأدب يتصلان بعمق بنقص في مركز حياتنا، وفي مشاعرنا بالسعادة والذنب.

لكن قصتي بها نوع من التماثل ذكرني فورًا بشيء آخر في ذلك اليوم، وهذا جلب لي شعورًا أعمق بالذنب. قبل ثلاثة وعشرين عامًا من يوم ترك أبي حقيبته لي، وبعد أربع سنوات من قراري، وأنا في الثانية والعشرين، أن أصبح روائيًّا وأن أتخلى عن كل شيء آخر، أغلقت على نفسي في غرفة، وأنهيت روايتي الأولى: جودت بيه وأبناؤه؛ بيدين مرتعشتين أعطيت أبي مخطوطة مكتوبة بالآلة الكاتبة من الرواية التي لم تكن قد نشرت بعد، لكي يقرأها ويخبرني برأيه، ولم يكن ذلك لمجرد أنني كنت أثق في ذوقه وثقافته: كان رأيه مهمًا لي لأنه، على عكس أمي، لم يعارض رغبتي في أن أصبح كاتبًا. وفي تلك اللحظة، لم يكن أبي معنا، ولكنه كان بعيدًا. انتظرت عودته بنفاد صبر. وعندما وصل بعد أسبوعين، جريت لأفتح الباب. لم يقل أبي شيئًا، لكنه ألقى ذراعيه حولي بطريقة كشفت لي إعجابه الشديد بها. وللحظة، استغرقنا في ذلك النوع من الصمت الأخرق الذي كثيرًا ما يصحب لحظات المشاعر المتدفقة. ثم، عندما هدأنا وبدأنا نتكلم، لجأ أبي إلى لغة عالية الشحنة ومبالغ فيها ليعبر عن ثقته بي وبروايتي الأولى: قال لي إنني في يوم من الأيام سوف أفوز بالجائزة التي أقف اليوم هنا لأتسلمها بكل هذه السعادة العظيمة.

لم يقل أبي هذا لأنه كان يحاول أن يقنعني برأيه الطيب، أو ليضع لي هذه الجائزة كهدف؛ لقد قالها كأب تركي، يساند ابنه، يشجعه بقوله: «في يوم ما ستكون باشا!». ولسنوات، كان عندما يراني، يشجعني بنفس الكلمات.

توفي أبي في ديسمبر ٢٠٠٢.

واليوم أقف هنا أمام الأكاديمية السويدية والأعضاء الموقرين الذين منحوني هذه الجائزة العظيمة ـ هذا الشرف العظيم ـ وضيوفهم الأجلاء، وأتمنى من كل قلبي لو كان أبي بيننا.

عن المؤلف

ولد أورهان باموق عام ١٩٥٢ بتركيا، درس العمارة لثلاث سنوات في جامعة إسطنبول التكنولوجية، ثم تركها ليتفرغ للكتابة. درس أيضا في جامعة كولومبيا، وجامعة أيوا، بالولايات المتحدة، وفى ٢٠٠٦ عاد إلى الولايات المتحدة حيث عمل أستاذا زائرا للأدب المقارن بجامعة كولومبيا. ويعيش في إسطنبول.

فاز باموق بجائزة نوبل في الآداب لعام ٢٠٠٦. كما فاز بالعديد من الجوائز منها جائزة دبلن الأدبية (IMPAC) عن روايته «اسمي أحمر» عام ٢٠٠٣. ترجمت أعماله لأكثر من خمسين لغة.

من مؤلفاته:

جودت بيه وأولاده (رواية، ١٩٨٢)، البيت الصامت (رواية، ١٩٨٣)، القلعة البيضاء (رواية، ١٩٨٥)، الكتاب الأسود (رواية، ١٩٩٠)، وجه سري (سيناريو، ١٩٩٢)، الحياة الجديدة (رواية، ١٩٩٥)، اسمي أحمر (رواية، ١٩٩٨)، ألوان أخرى (مقالات، ١٩٩٩)، الثلج (رواية، ٢٠٠٢)، إسطنبول: الذكريات والمدينة (مذكرات وتأملات حول المدينة، ٢٠٠٣)، متحف البراءة (رواية، ٢٠٠٨).

ألوان أخرى

هذا هو أول كتاب للأديب التركي الشهير أورهان باموق بعد فوزه بجائزة نوبل في الأدب عام ٢٠٠٦، ويضم مجموعة رائعة من المقالات التي تدور حول حياته، ومدينته، وعمله، والكُتّاب الآخرين.

على مدى العقود الثلاثة الأخيرة، كتب باموق، بالإضافة إلى رواياته الثماني، عشرات النصوص والمقالات - شخصية ونقدية وتأملية - وقد قام باختيار أفضلها لينسجها معًا ببراعة هنا. يفتح باموق نافذة على حياته الخاصة، منذ كراهيته للمدرسة في صباه، إلى الأحزان المبكرة في طفولة ابنته. من نضاله الناجح للإقلاع عن التدخين، إلى القلق الذي تولاه لدى احتمال قيامه بالشهادة ضد لصوص خائبين سرقوه أثناء وجوده في نيويورك. من الالتزامات العادية مثل طلب استخراج جواز سفر أو حضور وجبات الأعياد مع الأقارب، يأخذنا في شطحات غير عادية من التخيل؛ وفى لحظات الذروة - مثل أيام الروع التي تلت زلزالًا كارثيًا في إسطنبول - يكشف بوضوح عن أروع آمالنا وأسوأ مخاوفنا. ويعلن باموق مرارًا وتكرارًا إيمانه بالأدب القصصي، وينهمك في تأمل أعمال أولئك السابقين من مثل لورنس ستيرن وفيودور دستويفسكى، ويشاركنا في شذرات من دفاتره، ويعلق على رواياته الخاصة. وهو يتأمل الهاجس الغامض الذي يدفعه لأن يجلس وحده إلى مكتب ويحلم، ليعود دائمًا إلى الانعتاق الذي لا ينضب، وهو القراءة والكتابة.

تتعاقب فصول «ألوان أخرى»، في دورات من البراعة، وتحريك المشاعر، والاستفزاز، متألقة بمقدرة أديب ماهر بارع في عمله، وتقدم لنا العالم من خلال عينيه، لتعطي كل فكرة مضيئة وحالة متغيرة ظلالها الدقيقة في مجموعة أطياف المعنى.

أورهان باموق ولد في ١٩٥٢ بتركيا، درس العمارة لثلاث سنوات في جامعة إسطنبول التكنولوجية، ثم تركها ليتفرغ للكتابة. فاز بجائزة نوبل في الأدب لعام ٢٠٠٦. كما فاز بالعديد من الجوائز منها جائزة دبلن الأدبية (IMPAC) عن روايته «اسمي أحمر» عام ٢٠٠٣. صدر له حتى الآن ثمانى روايات وكتاب مذكرات وتأملات حول مدينته الأثيرة «إسطنبول» وترجمت أعماله لأكثر من خمسين لغة.



دار الشروق
www.shorouk.com